
العدد السابع والعشرون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية


للفنانة: هيلدا الحياري
hilda hiary 86



عندما يكون الانتاج الثقافي "فائضاً عن الحاجة"

هكذا كانت البداية: يطلب المعلّم من الطلاب كتابة موضوع إنشاء يصفون فيه رحلة مدرسية يقومون بها بصحبة المعلّمين. كان الهدف التعرّف على المقدرة الذهنية لدى الطلبة في اختزان ما شاهدوه وإمكانية التعبير عن ذلك، في وصف الجبال التي تسلقوا إليها والربيع الذي كان يُضفي على المكان سحراً أخاذاً والينابيع التي كانت تتدفق من بين الصخور.

في مرحلة لاحقة تطورت الفكرة لمعرفة قدرات الطلبة في وصف الحالة الاجتماعية التي شكلت في حياتهم المحطات المهمة، تحريضاً إيجابياً أو معوقات سلبية. وكان الهدف أيضاً الاقتراب من فهم ردود الفعل لديهم إن كانت ستحفزهم للصمود والثبات أو اليأس والنكوص... وكانت النتائج في الحالتين تشكّل لدى المعلّمين مرتكزات مهمة في رسم خارطة واضحة المعالم تمكّنهم من استخلاص العبر والدروس لوضع تصوراتهم الضرورية لإنجاح العملية التعليمية.

قصدت بذلك القول أنه في غياب هذه العلاقة بين الطالب والمكان، وبين الطالب وحركة المجتمع التي تفرض إيقاعها على تفكيره وتشكّل وعيه لفهم مدلولاتها وأسبابها ومسبباتها وانعكاساتها، سلبية كانت أم إيجابية، فمعنى ذلك أننا نؤسس لحالة من الفراغ تحول بين الطالب وبين الاشتباك والتفاعل مع المكان وشخوصه، وهو ما يقود إلى حالة من الانكفاء عند حدود "فكّ الحرف" كما يقولون في تراثنا الشعبي، أي الامية المعرفية بكافة أشكالها.

ومن هنا يمكننا فهم أسباب النجاحات الباهرة التي حققها كُتّاب بارزون على صعيد الأجناس الأدبية، روايةً وقصةً وشعراً وفناً تشكيلياً وعملاً مسرحياً. ذلك أن منجزهم على هذه الأصعدة كان يكتسب أهميةً في قدرتهم الفائقة على الإصغاء لحركة المجتمع والاقتراب أكثر فأكثر من شرائحه المختلفة لرصد اهتماماتهم وطموحاتهم ومشكلاتهم الاقتصادية والاجتماعية، وشكل الحوارات التي كانت تدور بينهم والقضايا المطروحة ومدى أهميتها، وما إذا كانت تنحصر في مسائل ذاتية ومحدودة أم تتجاوز ذلك إلى مسائل ذات أبعاد وطنية وقومية وعالمية.

إن انشغال هؤلاء الكُتّاب على هذا النحو من الإدراك العالي والفهم العميق ينبع من إيمانهم بأن نجاح أي منجز ثقافي على صعيد تلك الأجناس التي ذكرت لا يتم في غياب فهم جدلية هذه العلاقة بين الكاتب والمكان وحركة المجتمع من حوله، بخلاف من تتصدر الشهرة اهتماماته أولاً وأخيراً وعلى حساب المنجز الذي أهدر وقته في كتابته دون أي اعتبار للقيمة الأدبية التي ينبغي أن تشكّل هاجسه الأول والأخير.

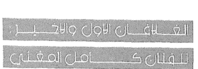
وللتأكيد على صحة ما ذهبتُ إليه آنفاً، فإن الأعمال الأدبية التي لا تزال حديث الطاقات الأدبية والمهتمين بالشأن الثقافي والقراء حتى اليوم، رغم مرور قرون على صدورها، هي تلك التي استطاعت أن تضع بين يدي القارئ صورة بانورامية شديدة الوضوح، كفيلم سينمائي وثائقي يؤرخ بالصوت والصورة معركة عسكرية أو مباراة رياضية أو إنجازاً علمياً كالذي شاهدناه لدى صعود الإنسان إلى القمر..!

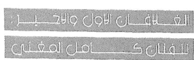
أما أولئك الذين يفرضون العزلة على أنفسهم بين جدران مغلقة لكتابة نصوصهم الأدبية، فإنهم يحكمون على هذا الإنتاج ليس بالإهمال فحسب، بل وبالاستخفاف به كجهد فائض عن الحاجة.

• رئيس التحرير

عمان









4

حوار مع الروائي العراقي

عبد الرحمن مجيد الربيعي

14

إحسان عباس

الناقد المعلم





36

أمين شنار.. من الرومانتيكية

في البواكير الى البحث عن الأسلوب

78

صنعة الرواية في ركام الزمن...

ركام امرأة رؤية سايكولوجية



المحتويات



AMMAN 127

كانون الثاني / ٢٠٠٦

تصدر عن
أمانة عمّان الكبرى



80

"السقوط" للمخرج
الألماني هيرشبيغل

92

اصدارات



رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
ليلى الأطرش
جريس سماوي
يحيى القيسي
موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣
الموقع الالكتروني: www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

نرمين أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

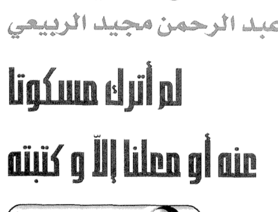


حوار مع الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي

لم أترك مسكوتا عنه أو معلنا إلاّ و كتبته

حاوره: كمال الرياحي *

تصدير: "عندما قرأت للرّبيعي أحسست أنّني اقرأ لأستاذ في كتابة القصّة " نجيب محفوظ



ملتفا في معطفه الأخضر وفي شبيه الجميل وراء مكتبه بمجلة الحياة الثقافية يجلس مقلّبا كتبا متنوّعة تأتيه من كل صوب لتقديمها أو للنظر فيها أو لإجازتها..... على يمينه تطلّ أكـــوام من المجلة تنتظر توزيعا أو ضيفاً شرهاً يطلبها إلى بيت الطاعة / القراءة.

مستغرقا في تقليب أحلامه بين ورق مصقول وآخر رخيص، بين أسفار عظيمة وأخرى سخيفة كحال كل قارئ نهم، كان يبدو قلقا ككل الكتاب صباحا، لعلها عادة تونسية أصيلة، فالتونسي يكاد يحمل على وجهه صباحا عبارة "مغلق للإصلاح " ويدوم ذلك ما لم يشرب قهوته ويعلن سيجارته ويمزّق جريدته.

بعد مدّة تفتّحت ذاكرته كأنّما خرج بها من نفق مظلم، واندفع سيل الذكريات يفيض على ورق المكتب الخشبي.

تفطّنت بعد مدّة أنّي نسيت تشغيل سلّة الكلام الالكترونية، عجّلت بفتحها وانهمر حكي جديد مع السومري الذي قال يوما: " لقد تتونست حتى أنني لا أعرف ماذا سيحصل لي لو أنّني تركت تونس يوما ". يبدو أن تونس قد التصقت به كـ"الوشم " بظاهر يده وكأنّها خطّت قدرا... *خطوطا للطول خطوطا للعرض* رغم تحليقه الكثير في سماءات عديدة لم يرض بغيرها "وكرا".

ربّما كانت أمامه "أنهار" كثيرة لكي يقذف فيها زورقه لكنّه لم يرض بديلا لدجلة غير" مجردة" الأخضر.

هو بلا شكّ المبدع العراقي التونسي المتعدّد عبد الرحمن مجيد الربيعي صاحب عشرات المؤلفات القصصية والروائي والشعرية والنقدية التي قال فيها الناقد المغربي عبد الفتاح الحجمري:" كتابة إبداعية يمتح سردها من تأمّل عميق للواقع والراهن والتاريخ والأسطورة وكتابة نقدية صارمة ودقيقة وذكية في الآن ذاته، كتابة صحفية وتعليقات رصينة حول راهن فعلنا الثقافي..." بينما قالت عنه غادة السمّان " أحب في الربيعي.... ابتعاده عن الترهّل اللفظي العروبي مع تطبيقه علميا لأفكاره، في سلوك نقدي معاش"

في هذا الحوار يتحدّث الربيعي عن المدن التي عرفها والتي يشبهها بالنساء ويقول في معاطفه أنه مقلّ في كتابة الشعر لكنّه موجود في أعماله السردية، ويرفض تبنّي مقولة " زمن الرواية " ويعتبر الزمن زمن كل الأجناس الأدبية ويرجع كثرة النصوص الروائية اليوم إلى إغراء لقب روائي للكثير من المتهنين لحرفة الكتابة، ويبدي الربيعي ألمه من سقطات الإعلام أحيانا حين يعمل سدنته على تكريس أسماء لا علاقة لها بالإبداع.

و في إلقاء حديث طويل عن علاقته بالأمكنة والأزمنة وفضاءات الكتابة وأزمة الشعر وواقع قصيدة النثر وقصة البطل المهزوم

الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي

والقارئ الافتراضي ورواية المنفى والمقدّس والمدنّس في الأدب وعن الرسم ورهانات الكتابة الأوتوبيوغرافية.

❖ لنبدأ حوارنا مع رحلة العمر من بغداد إلى بيروت إلى تونس ثم العودة إلى بغداد فالعودة الى تونس والاستقرار بها. لماذا تحرت في تونس راحلتك؟

– قلت في أكثر من مرّة إجابة عن سؤال مماثل متعلّق بالمدن: إنّ المدن كالنساء من الممكن أن تحبّهن من النظرة الأولى وأنا أؤمن بالنظرة الأولى في العشق. إنّك إذا أحببت مدينة فإنّها ستظلّ تسكنك أينما ذهبت.

عرفت تونس للمرّة الأولى سنة ١٩٧٣ عندما زرتها في مؤتمر الأدباء العرب الذي عقد للمرة الأولى في بلد مغاربي. ما زلت أتذكّر وصولي إليها عصرا وفاجأتني تلك السماء الصافية والخضرة عندما وصلت المطار فاقتنعت فعلا ان تونس اسم على مسمّى كما يقال. أحسست بشيء داخلي يخبرني أنّ هذه المدينة لن تمرّ في حياتي عابرة وإنّما لي فيها مواعيد أخرى قادمة، لا أستطيع أن أفسّر لك ذلك الاحساس وماهو منبعه. ومن الغريب أن لي الإحساس ذاته تجاه بعض الناس فمنذ أن أراهم أتوجّس منهم ويستغرب بعض الأصدقاء عندما يسألون عن كاتب عراقي مثلا، ويسألونني عن أخباره ورغم أنّه يعيش في نفس المدينة، أقول لهم انّي لا أعرفه، أعرفه اسما لكنّي لم أتحدّث معه. وكنت كتبت يوما عن ناقد رحل إلى جوار ربّه واستغرب البعض أنّني لم أتحدّث معه مرة واحدة ولم نتبادل حتّى التحية.

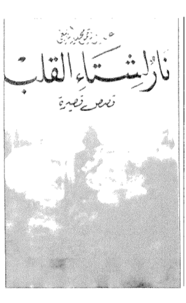
هكذا، أنا مسكون بشيء من الحدس ونادرا ما يكذب هذا الحدس أو يخون...

❖ ولكن المشاعر وحدها لا تكفي في كل الحالات...

– فعلا المشاعر لا تكفي وحدها أيضا والأحداث قد تفعل فعلها، فقد يحبّ انسان شخصا ما لكنّ كل واحد منهما في طريقه ولا يتسنّى لتلك العلاقة أن تنمو بشكل طبيعي.

❖ لنعد إلى زيارتك الأولى إلى تونس...

– ما حصل أنني بعد تلك الزيارة التي مطّطتها إلى أسبوع إضافي تعرّفت أثناءه على عدد من الأدباء لم أكن أعرفهم رغم أني ارتبطت بتونس مبكّرا ككل الأدباء العرب الذين لا يعرفون من تونس إلا الشابي ونتغنّى بقصيدته "إرادة



الحياة"، ثم تعرّفت على المرحوم المطوي الذي اشتغل سفيرا لتونس ببغداد والتقيت به بشكل عابر عبر الصحف العراقية التي كانت تنشر نصوصه، كنت صغيرا آنذاك، طالبا في معهد الفنون الجميلة.

وفي سنة ١٩٧٠ تعرّفت بشكل أعمق على الأدب التونسي عندما وصل الروائي والناقد محمد صالح الجابري ليدرّس في بغداد فكان واسطتي للتعرّف على الأسماء الجديدة في الأدب التونسي في القصة القصيرة وفي الشعر. وربط لي صلة بنادي القصة وصار يحمل لي بعض المؤلفات وبعض النصوص غير المنشورة فأقوم بنشرها في مجلة "أقلام" التي كنت أشرف عليها. وتوثّقت هذه العلاقة بتونس في زيارتي لها سنة ١٩٧٣ والتقيت بتلك الأسماء التي كنت أقرأ لها

أنا أقول دائما إنّني كاتب عربي. لغتي العربية وقرّائي عرب ولذلك لم أطمح يوما ولم أضع في حسابي أن أستقرّ بعاصمة أوروبية. احبّ زيارة تلك المدن ولكن لا أحبّ الإقامة فيها.

وجها لوجه، ثم عدت إلى بغداد لكن علاقتي تواصلت بنادي القصة وبعض الادباء في تونس، وفي سنة ١٩٧٦ عدت الى تونس لأقيم فيها شهرين على حساب اليونسكو وآقمت في المركز الثقافي التونسي الذي كان يديره، وقت ذاك، المرحوم الطاهر قيقة ثم دعيت سنة ١٩٧٧ لأساهم في ندوة عن الكتابة الأدبية عند الأدباء العرب الشبان نظّمها نادي القصة بالنادي الثقافي بالحمّامات.

تحوّلت سنة ١٩٧٨ إلى بيروت للعمل في إدارة المركز الثقافي العراقي وبيروت صاحبة فضل عليّ، مثلي مثل كثير من الادباء العرب، بسبب مجلاّتها ودور نشرها، واذكر انّ أوّل نصّ قصصي نشر لي خارج العراق كان في مجلّة الآداب وأوّل قصيدة نشر نشرت لي خارج العراق نشرت لي في مجلة شعر.، كان ذلك سنة ١٩٦٢.

وتوثّقت علاقتي في بيروت بالوسط الثقافي، خاصة اني كنت كائنا اجتماعيا أحبّ الصداقات واحبّ ان أغذّيها. وبحكم ثراء هذه المدينة ورغم أنها كانت تحت وطأة الحرب الأهلية فإنّ الثقافة فيها لم تتوقف. كانت دائما المجلاّت الجيّدة والكتب الجيّدة تأتينا من بيروت. بقيت هناك حتّى سنة ١٩٨٠ وفي إحدى زياراتي لبغداد قيل لي: بعد ثلاث سنوات في بيروت، وبيروت كانت من المناطق الخطرة آنذاك كما تعلم، بامكانك أن تختار مكانا آخر تتحوّل اليه لتعمل فيه. وعرضت علي ثلاث عواصم: أنقرة وروما وتونس فقلت له دون تردّد ودون تفكير تونس وهكذا اصدر الأمر وحملت حقائبي لأغادر بيروت في اتجاه تونس.

❖ الا ترى في هذا القرار شيئا من الغرابة، ففي وقت كان الكاتب العربي وإلى الآن- يغازل العواصم الأوروبية ترفض انت هذه العواصم وتفضّل عاصمة عربية صغيرة بالمغرب العربي؟

– أنا أقول دائما إنّني كاتب عربي. لغتي العربية وقرّائي عرب ولذلك لم أطمح يوما ولم أضع في حسابي أن أستقرّ بعاصمة أوروبية. صحيح احبّ زيارة تلك المدن ولكن لا أحبّ الإقامة فيها، وأنت تعرف أن اختلاطات الوضع العراقي منذ الثمانينات الى اليوم أفرز شيئا من السهولة في اقامة الكاتب العراقي بتلك العواصم. لكنّي مع ذلك لم أفكّر في أوروبا، فحتّى عندما غادرت العراق سنة ١٩٨٩ كان المخطّط الذي وضعته في ذهني والذي رتّبته مع الاخوة



الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي

الفلسطينيين أن آتي لأقيم في تونس وجئت فعلا بعد أن ساهمت في ندوة أقيمت في طرابلس بمناسبة الذكرى الثالثة لاستشهاد المرحوم أبو جهاد. تحوّلت من هناك إلى تونس وعملت مشرفا على مجلة عمّال فلسطين، وبعد اتّفاق أوسلو، غادرت المنظّمة بمكاتبها وبقيت أنا في تونس.

كما وثق صلتي بالمكان ارتباطي بتونسية وإنجابي منها ابني سومر وهكذا مرّت السنون حتى الآن، ستّ عشرة سنة أو أكثر إقامة في هذه المدينة وكانني لم أقم بها الاّ بضعة شهور.

❖ مرحبا بك دائما، لنمرّ إلى سؤال آخر، أدخل في الكتابة والإبداع، في هذا الزمن المنعوت بـ"زمن العولمة"، مازلت، ورغم نجاحاتك في كتابة الرواية تحنّ إلى رأس الأجناس القديمة: الشعر، هل القصيدة عندك لسعة فشلت ان تكون رواية؟

– من الصعب على الكاتب أن يجزّئ نفسه، أنا كلّ ومتكامل. بين قوسين، ربّما غير متكامل، بدأت كتابة الشعر مبكّرا حتّى أنني كنت أكتب القصيدة العمودية لكنّها تجارب أوّلية اقترنت بالمراهقة ولم تكن تجارب ناضجة، وعندما تعرفت على قصيدة النثر عن طريق مجلّة "شعر" وعندما وصلت الأعداد الأولى من المجلة إلى مدينة الناصرية فوجئت بأنه يمكن كتابة الشعر بدون تلك القافية وتلك الضوابط الكلاسيكية التي وضعت ليستقيم شكل القصيدة القديمة فيمكنني أن اكتب ما أريد مع الالتزام الكامل باللغة. أنا مقلّ في كتابة الشعر ولكن الشعر موجود في أعمالي السردية، حتّى أن الشاعر المعروف محمد عبد القادر الجنابي عندما أصدر كتابا عن شعراء الستينات في العراق وقصيدة النثر بالذات وكان عنوانه "انفرادات في الشعر العراقي " اخذ مقاطع من قصة لي اسمها "السيف والسفينة " من مجموعة تحمل الاسم نفسه (١٩٦٦) ووضعها بوصفها قصيدة، وكذلك صديقي الناقد حاتم الصكر الذي رأى في أعمالي القصصية كثيرا من الشعرية الذي قد يتجاوز ما نقرأه في القصائد التي تنشر اليوم. أقول دائما: لا بدّ من الشعر حتّى في الكتابة السردية، وتشدّني النصوص التي تقوم على شعرية اللغة. وهي مسألة لم ينجح فيها إلا عدد قليل من الروائيين والقصاصين العرب وخاصة في سوريا



ولبنان والمغرب وتونس. وبعض التجارب في مصر. يتداخل الشعر والسرد في كتاباتي واشتغل على النص السردي بروح الشاعر ولا تنس أنني أكتب المقال الأدبي والمقال السياسي وأنا في كل هذا لا أجزئ الكاتب لانه بالنتيجة واحد.

قرأت مرة ردّا ليوسف إدريس على سؤال وجّه له حول تحوّله إلى كاتب مقال (في جريدة الأهرام كما تعلم) قال: انه يفعل هذا لأنّه يريد أن يوصل أفكاره إلى اكبر عدد ممكن من القراء، وعلينا أن نقرّ دائما بأن الأدب للنخبة سواء كان رواية أم شعرا، فمثلا يمكن أن تقام أمسية شعرية لشاعر فيحضرها مائة شخص لكن عندما يعرض ديوانه للبيع لا يبيع منه اكثر من عشر نسخ.

❖ هل تعني اننا لم نعد في زمن الشعر؟

– لا أبدا. إنّنا لسنا في زمن جنس أدبي محدّد ولست مع الذين يقولون ان الزمن زمن الرواية. إننا في زمن الشعر وفي زمن الرواية وزمن النقد وزمن النص المفتوح وزمن المقال السياسي والمقال الادبي. إن صعود أي جنس أدبي لا يكون على حساب جنس أدبي آخر.

❖ كيف تؤكّد هذا الراي؟

– في فترة الخمسينات عندما ظهر روّاد الشعر الحديث (البياتي والسياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، عبد المعطي حجازي وأدونيس وخليل الحاوي) لم يمنع ظهور هذه الأسماء الشعرية اسماء ساردة أخرى كثيرة كتوفيق يوسف عوّاد في لبنان وسهيل ادريس ويوسف حبش والأشقر ونجيب محفوظ ويوسف الشاروني وادوارد الخياط...

إنّ الرواية العربية بدأت تفرض نفسها بشكل واضح وصريح حتّى أن البعض بدأ يردّد عبارة "الرواية ديوان العرب " رغم أن هناك روايات لا تساوي شيئا وليست ديوانا لشيء.إنّما كل الأمر متمثّل في تراكم الإنتاج وازدياد عدد الروائيين إلى جانب أنّه وقع تحوّل كبير في العقلية والذائقة الأدبية فأصبحت عبارة "روائي" تغري بعد أن كان في الستينات لقب الشاعر يستحوذ على كل الإغراء، لأنه كان يوحي بالحلم والرومنسية فكان الكثيرون يحلمون بحمل بلقب شاعر.و هذا التحوّل في الذائقة وفي مكانة لقب روائي لا يعني أنه كلما صدرت كتب تحمل عبارة "رواية" تمثّل فعلا إبداعا روائيا، ولا تعني هذه المكانة الجديدة للرواية انهيار الشعر فليس صدفة ان يكون معرض الكتاب الأخير ببيروت ديوان محمود درويش الأخير هو أكثر الكتب مبيعا ويليه ديوان أدونيس الجديد. ومازالت قصائد سعدي يوسف الأخيرة، التي ينشرها في القدس العربي، رغم أنني اختلف معه في بعض الأمور، رائعة جدّا وصفوة القول انّه هناك مساحة كبيرة للإبداع رواية كانت أم شعرا أم قصة قصيرة. هذا الجنس الأدبي المظلوم الآن رغم انه الجنس الصعب والذي ظهرت فيه أسماء كبيرة لا يمكن أن تهجر ذاكرتنا. فعندما قرأنا "العشاق الخمسة" ليوسف الشاروني بهرنا بها وعندما سمعنا بحلوله ببغداد ركضنا باحثين عن ذلك الرجل الذي كتب تلك النصوص القصصية ومن الصدف أن توطّدت علاقتي به منذ ذلك الوقت إلى يومنا

> **من الصعب على الكاتب أن يجزّئ نفسه، أنا كلّ ومتكامل. بين قوسين، ربّما غير متكامل، بدأت كتابة الشعر مبكّرا حتّى أنني كنت أكتب القصيدة العمودية لكنّها تجارب أوّلية اقترنت بالمراهقة ولم تكن تجارب ناضجة**

هذا، حتى أنني في زيارتي الأخيرة إلى القاهرة أمضيت يوما كاملا في ضيافته، فكان ودودا رغم متاعب السنّ التي بدأت تظهر عليه حتى انه بدأ يستعين بالعكّاز، وكان سعيدا بأن هناك من يذكر دوره ويقدّر ما قدّمه. وكان في تلك الجلسة الأستاذ مبارك ربيع يسأله عن تفاصيل دقيقة ربّما أكثر دقة من أسئلتي بحكم اختصاصه بصفته أكاديميا (أستاذاً جامعياً). ادوارد خراط أيضا كتب مجموعة قصصية عظيمة هي "حيطان عالية" ورغم أنني لست متحمّسا لتجاربه اللاحقة، فإنني لا أنسى الدور التأسيسي لهذه المجموعة القصصية. ومن ينسى توفيق يوسف عوّاد الذي أخذه العمل الدبلوماسي فروايته "الرغيف" التي كتبها سنة ١٩٣٩، هذه الرواية يمكن وضعها في خانة أعظم الروايات العالمية، إلى جانب مجاميعه القصصية "الصبي الأعرج" و" قميص الصوف " ومذكّراته دون أن نهمل كونه شاعرا.

من المؤلم أنّ الاعلام يكرّس أسماء لا علاقة لها بالإبداع لأنّ هذه الأسماء لها زبانيّتها من الإعلاميين. فتحي غانم عملاق آخر من عمالقة الرواية العربية ترجمت أعماله إلى الانجليزية وعرف قبل نجيب محفوظ عندما ترجم دينس جونسن ديفس روايته " الرجل الذي فقد ظلّه".

صبري موسى أيضا صاحب رائعة " فساد الأمكنة " التي تساوي عشرات الروايات التي يقع الاستشهاد بها. وهذا ليس رأيي الشخصي فقط بل يشاركني فيه جملة من القراء والنقاد في مصر وخارجها لذلك نحن بحاجة الى من يقرأ هذا التراكم الروائي الجديد ويتناوله بالنقد والغربلة بشيء من الجرأة ويقول فيها كلمة حق وصدق. ويكفي الأدب العربي هذه المجاملات والاخوانيات الزائفة التي أوصلت أسماء لا تستحق أن تذكر أصلا إلى الواجهة وجعلت صبري موسى وفتحي غانم في الظلّ رغم أن فتحي غانم كان في إمكانه أن يجعل اسمه يتردد كل يوم في عشرات المقابلات، لانه ترأس مديرا عاما ورئيس تحرير لعدّة مؤسسات إعلامية مرموقة ولكنه مع ذلك لم يستغلّ هذا الموقع لانّه كان كبيرا ويعلم أن إبداعه سيصل.

❖ لنعد إلى الشعر، هل يعني كلامك السابق أن حال الشعر بخير؟

– الوضع الذي يعيشه الشعر حسّاس في غياب ضوابط جامعة مانعة لما يسمى بقصيدة النثر. فكثيرة هي الأسماء التي ركبت هذه الموجة عن جهل، فراحت تكتب أشياء لا علاقة لها بالشعرية ثم طبعتها على حسابها الخاص وخرجت بها الى الناس تطالب بحقّها في التغطية الإعلامية وإقامة الأمسيات الشعرية على نخب ما كتبت وما طبعت لذلك لا تستغرب أن يتّجه القارئ إلى نصوص من عرفهم من الكتاب والشعراء الذين آمن بموهبتهم، وأعرض عمّا يعرض من الأسماء الجديدة. أضرب لك مثالا عن طالبة اعترضتني في العاصمة التونسية قادمة من مدينة سوسة في رحلة قطار شاقة بحثا عن رواية أحلام مستغانمي "عابر سرير" التي سمعت بوصولها إلى إحدى مكتبات العاصمة، هذا القارئ هو الذي نبحث عنه.

فتحي غانم عملاق آخر من عمالقة الرواية العربية ترجمت أعماله إلى الانجليزية وعرف قبل نجيب محفوظ



❖ يرى بعضهم انّك فشلت في أن تكون رسّاما كبيرا لكنّك نجحت في أن توظّف هذه الموهبة /الرسم/ في أعمالك الروائية والقصصية فأخذت تشكّل نصّك الروائي كما تشكّل اللوحة وترسم أبطال نصوصك بفرشاة رسّام كبير.

هل تعتقد اليوم ان نصيحة الدكتور عبد المنعم تليمة بالتراجع عن دخول المعهد العالي للتذوق الفني بالقاهرة والتفرغ للإبداع الأدبي هي التي جعلتك روائيا كبيرا؟

– يعود اهتمامي بالرسم إلى الطفولة المبكّرة ونحن لا ندخل المدارس الابتدائية إلا بعد أن ننهي دراستنا القرآنية عند من يسمّى بالمولى أو ما يسمّى في تونس بالمؤدّب أو الشيخ في بلدان أخرى. وقد ساهمت قراءتي للقرآن في إثراء لغتي الأدبية وعندما دخلت المدرسة كنت أعرف الكتابة والقراءة مما أهّلني لأكون في الصفّ الثالث أو الرابع. ولكن بحكم القانون كان لزاما علي أن أدخل الصف الأوّل ومن حسن حظنا في تلك الفترة أنّه كان هناك نقص في عدد المدرّسين مما اضطرّ وزارة المعارف إلى الاستعانة بخرّيجي المعاهد الدينية وهؤلاء معظمهم أدباء وقد استعانت بهم الدولة ليكونوا مدرّسين بشرط أن ينزعوا عنهم جلابيبهم وعمائمهم ويرتدوا الملابس المدنيّة فكان لهم الفضل في جنوب العراق ووسطه خاصة على جيل كامل وكانوا يشجّعون الموهوبين منّا بجوائز تكون كتبا عادة إلى جانب التوجيهات والعناية بتنمية مواهبنا. ولا انسى أستاذي المرحوم علي الشبيبي الذي كان من أسرة علم ودين في النجف الأشرف، لقد أرشدني ووجهني كثيرا وكان يمدّني بالقصص والروايات كي أطالعها وعندما وصلت إلى السنة السادسة الابتدائية عرفت سلامة موسى عن طريقه، وكان سلامة موسى – ولا يزال– معلّما، انه يقرن الأدب بالعلم ويدعو إليه، وكنت في ذلك الوقت أرسم أيضا، كنت اذهب إلى المرسم وأساهم في المعارض بالمدرسة وفي لحظة صار يتنازعني فنّا الرسم والأدب وعندما تحوّلت إلى المدرسة المتوسطة بدأت علاماتي العلمية في النزول بشكل أصبح يخيفني مقارنة بدرجاتي في المواد الادبية حتى أنني في اجتياز الامتحان الموازي، كانت اعدادي في المواد العلمية على الحافة وكنت منشدّا انشدادا كبيرا إلى معهد الفنون الجميلة ببغداد والذين سبقوني من

الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي



الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي

الناصرية كانوا ثلاثة فقط: إسماعيل الترك وهو النحات والرسام المشهور والآخر لم يشتهر وأمضى حياته معلما ثم التحق بهم زميل ثالث لأكون أنا الرابع ونتيجة لنبوغ إسماعيل الترك عيّن مدرّسا في بغداد ثم بعث به إلى إيطاليا لمواصلة دراسته أمّا نحن فكانوا يعدّوننا في فرع الفنون التشكيلية لنكون مدرّسي رسم... وكنت على ما أعتقد الرابع فكان أمامي التسلسل الأول محمد مهر الدين وهو الآن أحد أشهر الرسامين في العراق درس في بولندا وبعده محمد راضي عبد الله ثم عبد الله الشيخ الذي ذهب في بعثة إلى بريطانيا اختصاص التصميم. ويبدو انه أخذ الجنسية السعودية لانه كان أصلا من الزبير التي كان على الحدود السعودية لذلك عاد إليها ولم يعد إلى العراق وهو الآن يقدّم كفنان سعودي. ليست مشكلة لأنّه في النهاية فنان عربي، المشكلة انه عندما درست الرسم على يد عمالقة في العراق وهي فرصة لم تتح لمن جاء بعدنا، درّسني جواد سليم أسطورة النحت العراقي وصاحب نصب الحرية والذي توفي دون العقد الرابع، درّسني فهد حسن أبو الفن العراقي ودرّسني إسماعيل الشيخ وعطا صبري وفرج عبّو وأسماء أخرى وكنت سعيدا بأنني تعرفت على هؤلاء وكنت أتباهى أمام أصدقائي عندما أعود إلى الناصرية بأنني التقيت بهؤلاء وأنّي أدرس الرسم على أياديهم.

❖ هل كانت لك طموحات علمية فعلا؟ وهل كنت متمسكا بالتعليم؟

– كان بي هاجس أن أحمل شهادة جامعية عالية لأنّ الديبلوم لم يكن يخوّلني سوى التدريس في المدارس الابتدائية. وبما انه كان هناك نقص في المدرّسين كان يبعث بنا إلى المدارس الثانوية والمتوسّطة، وكان بعض الطلبة في نفس أعمارنا وأحيانا أكبر منا، وكنت قد درّست في مدرسة كان فيها جاسم الركابي أحد طلبتي وأصبح في وقت لاحق وزيرا للتعليم العالي.. وفي إحدى زياراتي له حدّثهم قائلا: إنّ الربيعي أستاذي ولكنّي كنت اكبر منه سنّاً".

عندما فتحت أكاديمية الفنون الجميلة درست فيها الرسم وتحصلت على الليسانس منها. داومت بعض الوقت. لكنني امتثالا لنصيحة الدكتور عبد المنعم تليمة – كما ذكرت – الذي استغرب وجودي في المعهد بعد أن نشرت لي جملة من الروايات التي لفتت الأنظار، فقد نشرت "الوشم" و"الأنهار" و"القمر والأسوار" فسألني عما إذا كنت أريد أن أكون أستاذا جامعيا أم روائيا كبيرا، عندها حملت حقائبي وعدت إلى بغداد لتبدأ الرحلة الأخرى. ورغم انه كان يمكنني أن أكون رسّاما في مستوى معيّن غير أنني فضّلت الأدب على الرسم وارتأيت أن يكون حاضرا في كتاباتي الإبداعية. وقد ذكرت في مناسبات عدّة أن من يجهل أنّني رسّام لا يستطيع قراءة رواياتي بشكل جيّد. فذاكرتي ذاكرة بصرية.

> **تعرّفت على كبار الرسّامين من خلال أعمالهم التي كان يعرضها علينا الأساتذة فلم أتعرّف عليهم انطلاقا ممّا يكتب عنهم وقد عرفت فان كوخ وسلفادور دالي وبيكاسو ورام براند و غوغان**

لقد تعرّفت على كبار الرسّامين من خلال أعمالهم التي كان يعرضها علينا الأساتذة فلم أتعرّف عليهم انطلاقا ممّا يكتب عنهم وقد عرفت فان كوخ وسلفادور دالي وبيكاسو ورام براند و غوغان، ودفعتني أعمال دالي تحديدا الى التفكير فلا تستغرب ان قلت لك ان أوّل مقالة اكتبها بعد مقالاتي الأولى في رثاء أستاذي جواد سليم. كان فان غوخ "أعظم الرافضين" وقد نشرها لي جبرا ابراهيم جبرا في مجلة " العاملون في النفط " التي كان يشرف عليها.



وأذكر أن ادوار زغبي نشر مقالا بعنوان "عراقي يقصّ علينا حول روايتي "الأنهار" التي كان معظم شخصياتها طلبة بمعهد الفنون الجميلة وكانت تجري بينهم حوارات معمّقة حول الرّسم ومسائل فنّية دقيقة. فذكر الزغبي أن الربيعي كان يكتب عن الرسّامين وفضاءاتهم وهواجسهم وكأنّه رسّام فهاتفه الصديق الكاتب السوري المقيم بلبنان ياسين رفايعية وقال له" لأنّ الربيعي رسّام فعلا وأستاذ رسم. "لم أوظّف التقنيات فقط في العملية السردية بل استهوتني شخصيات الفنانين أيضا فدائما تعثر على رسّام في رواياتي، خذ مثلا روايتي "خطوط الطول خطوط العرض" ستجد ذلك الرسام الذي اسميه الرسام المتوحّد.

❖ ان الأفكار الجيدة والقضايا المهمّة ليست مهمّة لكتابة رواية جيّدة. فيمكن للرواية أن تكون رائعة دون ان تحمل قضايا ومعاني كبيرة ونبيلة. مثل الفن تماما فليس الفن تعبيراً عن شيء جميل كما تعلم انما هو تعبير جميل عن شيء قد يكون قبيحا. ما رايك؟

– صحيح. هناك شيء اسمه الحرفية. وتكتسب هذه الحرفية بالخبرة. خذ مثلا قضية ما تنفك تشغلنا: قضية فلسطين. كتب عنها أعمال كثيرة ولكن كم من هذه الأعمال وصل الى أن يحوّل هذه القضيّة الى وثيقة وجدانية عالية، هنا المشكلة. نبل القضية او الموضوع النبيل الذي نكتب عنه مهما كان مهمّا، إذا لم تتوفّر الأدوات الفنّية لنسجه وايصاله فإنّ النصّ، لا يمكن أن يحقّق حضوره كنصّ ابداعي. وكثيرة هي تلك الأعمال التي عمل بعضهم الى النفخ فيها لأنّها كانت تعزف على الوتر الايديولوجي نفسه الذي كانت تعزف عيه السلطة. فاحتفل بنصوص لا خير فيها سوى اللهج بقضايا المرأة والصراع الطبقي وحقوق العمّال....و هذه النصوص لم تعد موجودة لقد اكلها النسيان... ومن ناحية أخرى كانت تهاجم

نصوصا أخرى بدافع ايديولوجي أيضا، فـوجـمـت رواية " الوشم " لأنّ بطلها سلبي كما قيل لانه حوّل المناضل الى منهار يشي باصحابه، ولم يضعوا في اعتبارهم الحدود والمقاييس الفنية والأدبية، كانوا يحاسبونني حساباً ايديولوجيا عسيرا، ثم جاءت بعدها كتابات متأنّية فتحها الناقد الكبير علي الراعي، الذي رأى أنّني جئت بنوع جديد من البطولة: بطولة المهزوم، فيمكن للبطل أن يكون بطلا في هزيمته.

وقد سعدت العام الماضي عندما صدرت الطبعة الجديدة للوشم في المغرب ورأيت بعض الكتابات التي كتبها عنها أدباء شبّان وكانت الرواية قد صدرت قبل ثلاثين عاما. وهم يكتبون عنها كما لو كانت رواية حديثة كتبت الآن. هذا يعني أن نصّي يعيش،أقول هذا بلا ادّعاء، هناك كثير من النصوص لا يمكن قراءتها الآن لأنّها كتابات مقترنة بمرحلة وكأنّ كاتبها كان يبحث عن ضوء وقتي. وعندما ينتهي "شحن البطارية " يموت النصّ. وحلم كل كاتب ان يكتب نصّا يستمرّ ويقرأ في أزمنة مختلفة قراءات مختلفة ورؤيات جديدة وبعقلية جديدة. استللت رواية " عيون في الحلم " التي نشرتها في مجموعة قصصية، ونشرتها منذ سنوات في كتاب مستقلّ بعد أن أعدت إليها بعض المقاطع التي كنت حذفتها منها عندما نشرتها في المرة الاولى مع جملة من القصص الأخرى وقد ألحقت بالرواية قراءة نقدية للناقد المغربي فريد زاهي وهو من جيل جاء بعدي وكنت أقصد أن أقدّم العمل بعيني ناقد معاصر ومن جيل غير جيلي. وكانت بالفعل قراءته مختلفة عمّا قد يقرأه ناقد من جيلي أو من جيل سبقني. أنا لا أفكّر بالذي مضى بل أفكر بالآتي ودائما أحاول أن أبحث عن قرّائي بين الشبّان الجدد لأنّهم هم الذين يعطونني المؤشّر، هل نصوصي تتواصل ام لا تتواصل؟ هل مازال فيها رمق حياة أم أنّها ماتت؟ وعلى كل كاتب أن يفكّر هكذا حتّى يمكنه أن يستدرك مواطن الخلل في نصوصه وعلل الفشل الذي قد تعرفه بعض نصوصه في الوصول إلى القارئ وتعثّر عملية التلقّي.

الحمد لله أعمالي في طبعاتها الرابعة والخامسة على الرّغم من أن ما ينشر هنا لا يصل هناك وما ينشر هناك لا يصل هنا كما تعلم. وأحيانا لا يتنقّل الكتاب داخل مدن البلد الواحد.



*** لندخل عالم الطقوس، يكتب البعض في المقاهي العمومية، وبعضهم في الحانات ويكتب غراس واقفا. وكنا قد أعددنا ملفا كاملا للكتابة والطقوس نشر بعمان فأين تكتب ومتى تكتب؟ حدّثنا عن طقوس التحبير.**

– ليست لي طقوس بالمعنى المتعارف عليه، لكن لدي بعض العادات منها زمني ومنها مكاني، أحبّذ أن أكتب في الصباح الباكر، بحكم أنّي أستيقظ مبكّرا ودائما أردّد أنّي كائن نهاري، أحبّ المقاهي، تتفتّح كل ما تدّخره ذاكرتي وتونع عندما أكون في المقهى، وكثيرا ما افكّر عند مشاهدة مقهى جديد: هل يصلح للكتابة أم لا؟كل ما كتبته منذ بداياتي، كان في المقاهي، كنت أكتب في مقهى التجّار بمدينتي الناصرية،حيث كان يقدّم الشاي ويسمّى عندنا الشايخانة لا المقهى، وعلى طاولات متعفّنة أحيانا يلتفّ عليها الذباب كنت أكتب نصوصي، كتبت في مقهى البلدية ببغداد الذي كان عشّنا، نحن جيل الستّينات الذين أتينا إلى العاصمة من شتّى مدن العراق محمّلين بالأحلام الأدبية. وكان مقهى واسع يحتمل كل أقلامنا وأوراقنا... كما كنا نكتب في مقهى البرازيلية أو مقهى البرلمان وهي مقاهي الأدباء المشهورة، أما في تونس فسأبوح لك بسرّ أنّي أكتب في مقهى "شيلينغ" صباحا وفي أيام الآحاد أكتب في مقهى "مقني" بالمنار.

سعدت العام الماضي عندما صدرت الطبعة الجديدة للوشم في المغرب ورأيت بعض الكتابات التي كتبها عنها أدباء شبّان وكانت الرواية قد صدرت قبل ثلاثين عاما. وهم يكتبون عنها كما لو كانت رواية حديثة

إذن هناك مقام أحبّ أن أكتب فيها، ويسألني البعض مستغربا: كيف تكتب في المقهى؟ فأجيب: لقد اعتدت الأمر، للمقاهي لذّتها الخاصة وسحرها الخاص.

*** الا تؤثّر فيك الأصوات والجوّ الحركي العام للمقهى؟**

– أبدا لا يبقى حاضرا في ذهني إلاّ ما في داخلي. أكون منقطعا تماما لا أسمع ولا ارى الاّ صوت أعماقي والورقة أمامي.

*** تراكم كم من الروايات العراقية المكتوبة خارج العراق وسميت هذه النصوص، تجاوزا، بروايات المنفى، هل شكّلت هذه الروايات خصوصية ما؟ وهل تقحم نفسك ضمن هذه الخانة "ادب المنفى"؟**

– لم ادّع في يوم من الأيام انّي كاتب منفى، على الرغم من أنّي عندما غادرت العراق لم أعد اليه، وكان من أسباب خروجي اعتراض معيّن على ممارسة السلطة الحاكمة وعلاقتها بالادباء والمثقفين وطبيعة الكتابة التي يراد تعميمها: الكتابات المباشرة التي تشكّل بروباغندا للمناسبات الوطنية عصبها المديح السياسي أساسا. وربّما كنت من بين قلة من الكتّاب الذين ليست لهم كتابات من هذا النوع وأنا لا الوم من كتبوا لأنّهم كانوا في بعض الأحيان مرغمين، لقد كنّا نخطّ جدولا بالمناسبات الرسمية ونختفي قبلها بأيام حتى لا نضع أنفسنا في مآزق الكتابة عن هذه المناسبات ، حتى ان شاعرا أصبح شهيرا لم ينشر ديوانا واحدا، وتحصّل شعراء آخرون على سيارات ومبالغ مالية كبيرة عن قصيدة مديح كلاسيكية تافهة لا

الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي



قيمة لها فنيا، وكذلك الأمر مع روايات صدرت عن الحرب العراقية الايرانية وضعوها تحت عنوان "أدب الحرب". ويتداولها النقاد ووضعوا لها الجوائز.. كنت في منأى عن كل هذه الأمور. لا لضعف في وطنيتي وانما رفضت الكتابة الآنية والمناسبتية. حتى انني لم أنشر الى اليوم الرواية التي كتبتها عن الحرب العراقية الايرانية وهي رواية كبيرة حوالي ألف (١٠٠٠) صفحة ولا أعرف كيف أنشرها..

هناك كتاب استهوتهم كلمة المنفى ورواية المنفى وكل من خرج من العراق يقول انه يكتب أدب المنفى، لا يهمّ، لكلّ ان يضع الصفة التي يراها لنفسه او لأعماله، أما أنا فلا أكتب أدب منفى، أنا أعيش بين أهلي ولا أشعر اني قد غادرت العراق لانّي أتكلّم العربية وأعيش جوّا عربيا وأصدقائي هم أصدقائي الذين عرفتهم من قبل ومن بعد. واتواصل مع كل الاحداث التي تحصل في العراق وخارجه.

هناك أعمال مثيرة ظهرت لروائيين من العراق بعضهم كان معروفا قبل مغادرة بغداد وبعضهم عرفوا بعد مغادرتها وأعمال هؤلاء أعمال جيدة تستحقّ ان تدرس، مثل اعمال برهان الخطيب وهو من جيلي وسليم مطر وعلي ممدوح المقيم بفرنسا وشاكر الانباري المقيم بسورية وابراهيم احمد الذي عاد الى العراق: كتب رواية سعدت بها كان عنوانها "أطفال سي اي ان" وكتبت عنها قراءة طويلة، فاضل العزّاوي أيضا..-للاسف لم أقرأ كل أعماله- ولا ننسى المعلّم الاوّل وشيخ ادباء المنفى غائب طعمة فرمان الذي كتب كل رواياته تقريبا في منفاه الروسي وقد اقام مدة في القاهرة وفي الصين بعض الوقت ثم روسيا التي اقام فيها إلى ان توفي، وقبله "ذو النون أيّوب" وهو رائد أيضا ومن المؤسسين للرواية والقصّة العراقية وصاحب رواية "ابو هريرة وكوشكا" الشهيرة، نشرت هنا في تونس وقد كتبها وهو في الثمانين بفيانّا

❖ ما الذي يميز هذه النصوص الروائية؟

– تطغى على هذه النصوص نبرة الحنين الى جانب أن أغلبها نصوص ذاكرة، لذلك فهي لا تتفاعل مع التغييرات التي طرات على المكان....استبدال اسماء الشوارع وظهور



اخرى حتى ان الأمر يظهر كما لو كان عملا متعمّدا لقتل الذاكرة، وهذا الشيء عانيت منه شخصيا برغم أنّني لا أدّعي انّي كنت معارضا للنظام الذي رحل بالشكل الذي لم نرد ان يذهب به عن طريق قوى غزو خارجي، كنّا نريد ان يكون تغييره على يد أبنائه وليس على يد قوى غازية ومقالاتي عن هذه المسألة منشورة في منابر كثيرة.

عندما يقرأ شاب رواياتي "عيون في الحلم" التي تدور أحداثها في الناصرية أو "القمر والأسوار" أو "الوشم" وعدداً من

هناك كتاب استهوتهم كلمة المنفى ورواية المنفى وكل من خرج من العراق يقول انه يكتب أدب المنفى، لا يهمّ، لكلّ ان يضع الصفة التي يراها لنفسه او لأعماله، أما أنا فلا أكتب أدب منفى، أنا أعيش بين أهلي

قصصي القصيرة يسألني عن ايّة ناصرية تتحدّث؟

❖ تغيّرت جغرافية المكان؟

– تبدّلت تماما، لم يعد هناك شيء في مكانه، لدرجة انّي انا نفسي، ابن الناصرية، عندما ذهبت آخرة مرّة لأودّع والدي سنة ١٩٨٩ وهمست إليه انّي مغادر ولن اعود في الفترة القريبة، عندها خرجت مع اخي الأصغر اتجوّل في الأماكن التي احببتها وبقيت في ذاكرتي، لم أجد منها شيئا فكتبت قصة قصيرة ونشرتها في مفتتح مجموعتي "السومري" وعنوانها " هناك في تلك المدينة " في هذه القصة نقلت كل التخريب الذي حصل للمكان. كانت فاجعة.

لم أجد الاّ اليافطات السوداء،الشوارع المهدّمة، الدكاكين المنهارة، النفوس الكئيبة والنّاس الذين شاخوا والذين ماتوا قبل الأوان، لذلك لا استغرب عندما يسألني الشباب عن أي ناصرية اتحدّث ونفس السؤال يمكن ان يوجّه إلى غائب طعمة فرمان رحمه الله وقد قلت له في آخر لقاء جمعني به في المغرب سنة ١٩٨٣: إنّك تكتب بغداد التي كانت، وبغداد التي تكتب عنها فقدت كثيرا من ملامحها.

❖ لكن الروائي مهمّته ان يعيد احياء الميّت احيانا، ويرمّم المتصدّع أليس كذلك؟

– نعم، الكثير من الروائيين يعيدون بناء مدن الذاكرة على الورق، هذه المدن التي لم تعد قائمة اليوم، وفي السيرة التي كتبتها ونشرت بدار الآداب تحدّثت فيها عن تلك المدينة في فترة الخمسينات عندما كنت طفلا إلى أن غادرتها سنة ١٩٥٧ وأنا ابن السابعة عشرة باتجاه بغداد لأدخل معهد الفنون الجميلة، وكتبت عنها بشكل تفصيلي بفضاءاتها وأناسها...

❖ هل يمثّل القمع مناخا خصبا تتحرّك فيه النصوص الروائية اليوم؟

– القمع لا يحسدنا عليه أحد، كان قائما ولا يزال وامام القمع سترتجف نصوصنا قبل أن ترى النور. ولذلك نفكّر ألف مرّة كيف يمكن نشر ذلك النصّ الذي نحن بصدده، وأتحدّث هنا عن القمع المركّب لا القمع السياسي فقط.

❖ ماذا تعني بالقمع المركّب؟

– العادات والتقاليد والسلطة والدين. والقمع الذي في داخلنا: الرقيب الذاتي،

الذي لا نستطيع أن نغتاله أو نصفّيه ويظلّ دائما يشاركنا الكتابة.

❖ هل نجحت في التعامل معه؟ أم انك بقيت أسيرا له يشاركك حبرك وخبزك؟

– أقول لك، إنّني بشكل أو بآخر استطعت أن أنتزع نفسي الى حدّ كبير من هذا الخوف وأكتب ما أريد ودائما هناك متّسع للنصوص التي أكتبها فتنشر وقد تجد بعض نصوصي مقاومة في بعض الدول العربية وليس من السلطة والأجهزة الرسمية. هناك أناس متطوّعون يقرأون ويكتبون رسائل الى أعلى السلطة وهناك من يذهب رأسا ويرفع دعوى على الناشر والكاتب. فهذا يكفر وذاك يخوّن...

❖ مثل حيدر حيدر وعلاء الأسواني اخيرا....

– نعم وحصل ذلك مع عدد كبير من الكتاب العرب رغم أن أعمالهم المتهمة نشرتها جهات رسمية أصلا. فالجهة الرسمية في هذه الحالة أصبحت أكثر تفتحا من هذه الجهات الأخرى.

لقد سألتني باحثة ايطالية كانت قد ترجمت روايتي: هل يعتقل الانسان عندكم لمجرّد أنه مؤمن بفكر سياسي معيّن دون أن يقوم بجريمة فأجبت: نعم. وعندما تعرّفوا جيّدا على الوطن العربي لم يعد الامر يدهشهم.

❖ صدرت لك اخيرا سيرتك الذاتية (البدايات) بعنوان اية حياة هي؟ عن دارالآداب ماذا تقول عن هذه السيرة او التجربة؟

– بعد نشر سيرتي الأدبية (من ذاكرة تلك الايام. جوانب من سيرة ادبية) طالبني بعض الأصدقاء الذين كانوا لي رفاق الرحلة منذ بداياتها بأن أكتب سيرتي الذاتية وقد فات هؤلاء الأصدقاء ان مشروع السيرة قد خططت له منذ سنوات ووضعته على صيغة سؤال. (اية حياة هي؟) وبعده عنوان شارح ثان هو (سيرة البدايات) وبعد الاحتفاء النقدي والقرائي بمن ذاكرة تلك الايام ، اضافة الى "زعل" البعض من الذين ورد ذكرهم فيه رغم محبتي لهم وجدت أن عليّ انجاز كتاب السيرة الذاتية هذا.

❖ كيف اقدمت على هذا المشروع ؟

– كنت معبأ باحراج كبير اثناء الكتابة وحتى قبلها فكتابة السيرة غير كتابة نص سردي من الممكن أن نمرر من خلاله أشياء كثيرة عشناها وعرفناها، كتابة السيرة تتطلب الافصاح وتسمية الأشياء بأسمائها. وأقول لك، إن في (أية حياة هي؟) تفاصيل ومعلومات لم تكتب كما أنها لن تكتب مادام الذين عاشوها قد خافوا منها او ان جلهم قد غابوا عن عالمنا. لا بل ان البعض كان يرتجف لمجرد سماعه لبعض ما كان يحصل فعلا في مجتمع مدينة الناصرية الصغير جنوب العراق.

أنا محرج جدا حتى بعد صدور الكتاب ومازلت متردّدا في ارساله إلى العراق وإلى أصدقائي الناصريين - الذين تحدثت عنهم. وجلهم ليسوا من الأدباء بل من أبناء الحياة. نسبة الى مدينة الناصرية.

❖ إلى أي حدّ يمكن اقتحام ذلك المحرم المسكوت عنه؟

– لم أترك مسكوتا عنه أو معلنا، وبقدر ما أسعفتني الذاكرة، إلاّ وكتبته لأؤرّخ للتديّن والجنس والموت والطب الشعبي والحياة في المدينة وكيف تركبت سكّانيا ودينيا وطائفيا. وكيف سارت الحياة بالناس كما تحدثت عن أسرتي وأقربائي بصراحة نادرة.



كل هذه التفاصيل دوّنتها بعيني ذلك الصبي الحالم والمارق معا الذي كانت عيناه تنظران بعيدا بل بعيدا جدا. وها أنا في هذا البعيد، في الشمال المغربي الإفريقي أدوّن سيرة تلك المدينة الأم ومن عاش فيها وقد أصبح مجرّد مرآها أحد أكثر أحلامي أرقا لي والحاحا عندما قرأ مخطوطتها د سهيل ادريس صاحب دار الآداب وناشرها بعث لي بفاكس تحدث فيه عنها حديث المتحمّس وطالبني بكتابة أجزائها الأخرى.

وهكذا صدر (أية حياة هي؟) ولدي دراسات مخطوطة كتبت عنه لأصدقاء من النقّاد الجادين وقد أخبرني انهم أرسلوها إلى مجلات معروفة لغرض نشرها. وفي معرض الكتاب الأخير بتونس بيعت معظم النسخ التي وردت من الكتاب وقمت بتوقيع التي بيعت منها وصادف ذلك وجودي في جناح دار الآداب عندما بادر المعنيون بشرائها.

لا اعرف أصداء قراءتهم لها ولكن ربما في المعرض القادم سيسمعونني آراءهم.

أنا محرج جدا حتى بعد صدور الكتاب ومازلت متردّدا في ارساله إلى العراق وإلى أصدقائي الناصريين – الذين تحدثت عنهم. وجلهم ليسوا من الأدباء بل من أبناء الحياة. نسبة الى مدينة الناصرية.

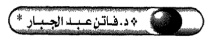
هناك نسخة واحدة فقط أعطيتها للصديق الروائي أحمد خلف الذي التقيته في ندوة الرواية والتاريخ بالقاهرة ولا أدري هل قرأها وحده؟ أم شاركه في قراءتها آخرون؟

لا أدري كيف سيقرأ العراقيون هذه السيرة وهم على ما هم عليه. وتهمهم الكهرباء والماء الصالح للشراب والدواء أكثر من قراءة سيرة كاتب يعيش بعيدا عن نزيف الجرح رغم أن الجرح هو جرحه أيضا.

* كاتب وناقد من تونس

إحسان عباس الناقد المعلم

هوية المنهج ومنهج الهوية


* د. فاتن عبد الجبار *

شكّل الناقد إحسان عباس ظاهرة نقدية مهمة في مسيرة النقد العربي الحديث، تستحق الفحص والبحث والدراسة استنادا إلى طبيعة منجزه النقدي وكيفيته المنهجية وتأثيره الرؤيوي في الدرس النقدي العربي الحديث.

اعتمد عباس على ثقافة منهجية راسخة ورصينة استطاع تكوينها عبر جهده المعرفي المتنوع والمتعدد، إذ هو رجل ضالع في التحقيق بكل ما تحتاجه عملية التحقيق من تنقيب ودقة وبحث وصبر، وهو المؤرخ الذي قدم للمكتبة العربية كتبا يعتد بها في مجال قراءة التاريخ بمختلف مستوياته وبكل ما ينطوي عليه عمل المؤرخ من مسؤولية وصدق ومعاينة ورؤية وتمحيص واستقراء.

إحسان عباس
ناقداً، محققاً، مؤرخاً

ولا شك في ان ذلك من شانه ان يعمق الرؤية النقدية ويثقف المنهج النقدي في الطريق إلى إنتاج هوية خاصة وأسلوب خاص، فقد كان لاهتمامه بالميراث بكل أشكاله، وسعيه في ذلك إلى استخلاص الظواهر النقدية المشرقة والأصلية فيه، جعله ينهض بعملية تقويم التراث النقدي العربي القديم فضلا عن دراسة النص العربي القديم برؤية نقدية جديدة.

وعمل من جهة أخرى على الاتصال بالمعرفة النقدية الحديثة والافادة من منجزاتها في تطوير رؤيته ومنهجه، في إطار توكيد وتأصيل البعد الأكاديمي للمنهج والهوية.

إن الناقد العربي احسان عباس اجتهد في تقويم منهج نقدي عربي يستقصي منجز التراث العربي ويتواصل ويتفاعل مع المنهجيات النقدية الحديثة الوافدة بمعطياتها ورؤاها ومقترحاتها.

ويمكننا وصف الجهد النقدي المتميز لاحسان عباس بأنه «نقدي/ تعليمي»، فهو الناقد المعلم الذي فرج بين بحثه النقدي في مجال البحوث والدراسات والكتب المنجزة، ودوره الأكاديمي بوصفه استاذا جامعيا يقدم هذه المعرفة لطلبته في قاعات الدرس.

إلا أن هذا الجهد المتميز والقيم لم يتمخض عن منهج «عربي» جديد أو نظرية نقد «عربية» جديدة في هذا المجال بالرغم من الرؤى والتصورات والقيم النقدية المهمة التي يمكن القول إنها قدمت معرفة ولم تقدم منهجا، فقد غلب الناقد عباس فلسفة الهوية على فلسفة المنهج.

الرؤية المنهجية والهوية النقدية
بين المؤرخ والمحقق

استطاع إحسان عباس ان يكون رؤية منهجية وهوية نقدية خاصة خارج المناخ النقدي الصرف بآلياته الحرفية المعروفة، فاشتغاله في حقل التاريخ وتحقيق المخطوطات وقد انتقاها بعناية شديدة ووعي نقدي عال قدم له ضمانات اكيدة رسخت معرفته النقدية، ورصنت ادواته المعرفية وطورتها، وضاعفت ادراكه لاهمية

التراث العربي في محطاته المشرقة والمضيئة.

ان العمل في حقل التاريخ والتحقيق ولد لديه حساً" نقدياً"نهض على الدقة والتنقيب ومعاينة النصوص من اتجاهاتها كافة، عبر تقليبها واعادة قراءتها ومعاينتها وفحصها بأناة وتمحيص وحرص وصبر، وهو ما انعكس بالضرورة على شخصيته النافذة في رؤيتها المنهجية وهويتها النقدية.

لم يأت هذا التكوين المعرفي لشخصية عباس النقدية مصادفة، اذ فضلا" عن استعداده الابداعي للعمل في هذا الحقل المعرفي أساسا"، فقد اكتسب حسا" تاريخيا" مرهفا" منذ بدايات تكوينه الثقافي، واستمر هذا الحس في التنامي والتعمق بالتدريج مع تطور تكوينه الثقافي والفكري في المجالات المتنوعة التي اختار الاستمرار في دراستها والتنقل بينها، مما اوجبه اهتمامه وميوله أو طبيعة عمله الذي اختاره لكسب عيشه أو أوكل اليه القيام به من تدريس وبحث ودراسة، ومثل هذا الحس اصبح نسيجا عضويا من تكوينه الفكري، ويبرز واضحا في معظم نتاجه الفكري، سواء أكان هذا النتاج من مؤلفات له حملت عنوان (تاريخ) ام لم تحمل، ما دام موضوعها يبحث في تجربة انسانية ماضية لها زمن محدد، احتل فترة قصيرة ام طويلة، وكان لها تطورات وآفاق تالية في حياة انسان أو مجتمع أو انسانية، بطيئة تصل درجة الركود أو تقترب منها، ام سريعة متقلبة ومتغيرة تصل درجة الثورة، أو بينهما.» (١)

ومن هنا بالذات انفتح منهج إحسان عباس النقدي على المعرفة عموما باكتسابه هذا الحس الانساني المرهف، الذي اكسب هويته في العمل المعرفي عموما والنقدي خصوصا نزعة انسانية تنهل من تراث الامة الزاهر، وتتنوع في ميدان المعرفة البشرية على طريق الفكر بوصفه أداة لخدمة الانسان والانتصار لمشروعه الحر في الحياة.

لهذا السبب كانت له نظرة خاصة في قضية التخصص المعرفي، اذ وجد ان العلوم الانسانية تتواشج على نحو عضوي تعاضدي ولا يمكن اخضاعها لفصل معرفي قسري، كما وجد ان التآخي بين صنوف هذه المعرفة الإنسانية اكثر فائدة وقوة لها جميعا من النأي بكل منها إلى حدود القطيعة بحجة



السياب

الفرادة والتخصص، وبنى رؤيته المنهجية وعمق هويته النقدية بالاستناد إلى هذه الحقيقة وتمثيلها عمليا في بحوثه ودراساته وكتبه في حقول المعرفة الإنسانية المتنوعة.

لقد تمكن إحسان عباس من ان « يربط العلوم الإنسانية ويزاوج بينها ويحس بتلاحمها، وهو بذلك يضع الأساس لفهم العملية النقدية بوصفها تمثل نظرة موسوعية وهذا يعني من ثم قراءة معمقة تراكمية تصنع للناقد تكوينا مقنعا، وتعطيه الحق في تنصيب نفسه حكما على (النص)، وهي لذلك المواصفات نفسها التي نشترطها في المؤرخ». (٢)

وعلى هذا الأساس فـ« ان نظرة إحسان عباس المبكرة في النقد الأدبي تمثل نقطة تحول في المنهج ابان المرحلة الزمنية التي لم تكن الأسس النقدية معروفة ومتداولة خلالها، وان للرجل الفضل في مناقشتها مع القارئ أو تطبيقها والزام نفسه بها، وهو الأستاذ الجامعي الذي يحاضر في طلبة سيصبحون في زمن لاحق نقادا، وهو المؤلف الذي يقرأه الجيل ويتعلم من منهجه في فهم النص وتحكيمه».(٣)

عمل إحسان عباس في هذا السياق على احداث قدر من التلاؤم المنهجي بين ابداعية ورحابة وحرية الرؤية المنهجية للنقد الأدبي، ودقة وصراحة والتزام الرؤية المنهجية للمؤرخ، حيث «ان النقد الأدبي يتجاوز احيانا الحدود التي يمكن ان يسمح بها المؤرخ الملتزم بمنهجية

تاريخية صارمة»(٤)، اذ ظل يتحصن بالمنهجية الصارمة التي حصل عليها من عمله في التاريخ، وفي الوقت ذاته انفتح على فضاء الحرية والإبداع بدقة وانضباط في عمله النقدي على النصوص الابداعية والظواهر الادبية.

أما عمله في التحقيق فكان لا يقل شأناً من حيث تطوير رؤيته المنهجية وتكريس هويته النقدية، عن عمله في حقل التاريخ، لما ينطوي عليه عمل التحقيق كذلك من حرص وصبر واناة وحرفية ووعي وسعة اطلاع ومقارنة وفن، فضلا عن المقدمات التي كان يصدر بها أعماله المحققة وما تكشف عنه من حصافة وموقف نقدي لا يستطيع تجاوزه أو التخلي عنه مهما كانت طبيعة العمل المعرفي الذي يشتغل عليه.

ومن ذلك التصوير الذي قدمه لكتاب " طوق الحمامة" والذي يثير مجموعة من التساؤلات (أهمها: هل كان التحقيق وسيلة لاعداد دراسته الوافية عن الطوق؟ وبالمقابل هل يمكن ان يدرس الطوق دراسة عميقة بدون تحقيقه؟ لقد تفاعلت شخصيتا الناقد والمحقق فانتجتا لنا هذا التراث الخاص عند إحسان عباس، ولا يتوقف الأمر عند هذه المسائل أو تلك، بل يتعداه إلى ما يقابل النثر في الابداع وهو الشعر، اذ كانت مقدماته لدواوين الشعراء التي حققها دراسات فنية نقدية لا يستغني عنها باحث معني بصاحب الديوان. وبهذا نجد انسجاما في المنهج المحكم الذي اخذ إحسان عباس نفسه به، في سيطرة روح لنقد على تحقيقاته النثرية والشعرية». (٥)

ان حسّ المؤرخ والمحقق عند إحسان عباس كان يتجه على الدوام إلى مساحة النقد، ينهل منها ويغذيها في الوقت نفسه، فهو لم يكن في كل شغله على التاريخ مؤرخا صرفا، كما لم يكن محققا صرفا في كل ما حقق، بل كانت نزعة النقد الاصيلة في شخصيته هي المحرك الفعّال الأول في كل نشاطاته المعرفية، اذ تتجلى روح التوجه والمعاينة النقدية في مقاربته للنصوص والظواهر- تأريخا وتحقيقا-، على النحو الذي يزحزح موقع المؤرخ والمحقق لصالح الناقد.

وبالرغم من انضباطه البحثي في العمل على التاريخ والتحقيق إلا ان ثمة فسحة رحبة كان يلتقي فيها عباس بشخصيته الناقدة الحاضرة دائما، لذا فان عمله في التاريخ والتحقيق اضاف

إحسان عباس الناقد المعلم

جديدا إلى شخصية الناقد فيه، على صعيد تطوير الرؤية المنهجية وتكريس الهوية النقدية.

المنهج التاريخي ومقاربة النقد العربي القديم:

طبق إحسان عباس المنهج التاريخي في مقاربة مهمة للنقد العربي القديم ضمن كتابه " تاريخ النقد عند العرب" (٦) لما لهذا المنهج في تناول مثل هذه القضية من اهمية كبيرة في رصد التحولات النقدية والقضايا الكبرى في مسيرة النقد العربي القديم بوعي تاريخي واجتماعي وثقافي، يهتم بابراز هوية معينة ومحددة لهذا النقد.

الا ان هذا المنهج- وكما هو معروف- لا يتيح فرصا كبيرة تتجلى فيها شخصية الناقد الابداعية، ليكون في وسعها التعبير عن رؤيتها ومعرفتها ووعيها على نحو امثل، لان المنهج التاريخي يفرض محددات وقواعد قد تنتصر للمنهج واصوله على حساب الحيوية والفاعلية التي يجب ان تتميز بها الشخصية الناقدة.

وقد لاحظ هذه المسألة غير ناقد ممن تناولوا كتاب " تاريخ النقد عند العرب" بالنقد والتحليل، ووجد بعضهم (ان المنهج (التاريخي) الذي فرضه تتبع مسار النقد العربي وكتبه واتجاهاته على مدى سبعة قرون قد فرض على الباحث، مع ذلك، ان تكون تعليقاته وربطه بين اللاحق والسابق تعليقات يسيرة، حتى لا تختلط الازمنة وتتداخل طبيعة النقد والابداع في القرون المتتابعة. ومع وعي الدكتور إحسان عباس بطبيعة بعض القضايا النقدية ونشأتها الأولى وتطورها إلى ما يقترب أحيانا من طبيعة النظرية، تظل القضية الواحدة في كتب النقد مبعثرة بين نظرات مقتضبة انطباعية اول الأمر إلى نظرات كلية في اتجاهات شعرية غالبة عند بعض الشعراء تثير خلافا بين المتلقين والنقاد)(٧).

لكن الدكتور عباس سعى في نهاية كتابه إلى بعض التحرر من قيود المنهج التاريخي اذ ختمه (بفصل اسماه " نظرة ختامية في صورة التطور النقدي وقضاياه الكبرى" ويقع في ثمان وثلاثين صفحة من صفحات الكتاب التي تبلغ ستمائة وثلاثا وسبعين، وخص في نهاية الفصل بعض القضايا بعناية مفردة كقضية (الوحدة) وقضية (الصدق والكذب) و(الشعر والاخلاق) و(السرقات)(٨). كما اضفى على الكتاب اهمية نقدية انحاز فيها عباس إلى شخصيته النقدية على حساب المنهج.

ويظل إحسان عباس بالرغم من المصدات التي يمكن ان يضعها المنهج في وجه تجلي الحرية الشخصية النقدية وانفساح رؤيتها وتكشف هويتها، حاضرا في شخصيته النقدية وقادرا على فرض رؤيتها على نحو ما، اذ (مهما يكن من شان هذا النهج وضروراته فان الكتاب يقدم إلى دارس النقد العربي صورة كاملة دقيقة، لا تقف عند كتب النقد وحدها، بل تجمع كثيرا من النظرات الفرعية المتصلة بالنقد في كتب فلسفية أو كتب بعيدة عن الادب، ينظر فيها الدكتور إحسان عباس نظر العارف الخبير، ويعلق عليها تعليق الناقد الحديث من دون ان يخرجها من اطارها الزمني. وهو جهد يقدم ثمرة طيبة لكل من يعنى بدراسة هذا الجانب من النشاط الثقافي القديم الذي اختلط بكثير من المعارف وخضع لكثير من البواعث، وكان في حاجة إلى ناقد بصير وباحث جاد كالدكتور إحسان عباس، إلى من سبقه من الدارسين، ليقدم مؤلفه وكتبه وقضاياه إلى دارس الأدب العربي بوجه عام ودارس نقد الشعر بوجه خاص). (٩)

لا يتوقف إحسان عباس في تحليله لكيان العرب النقدي عند حدود هذا الكتاب، بل ينجز الكثير من البحوث والدراسات الساعية إلى إعادة تقويم المنجز النقدي العربي بروح من العلمية والاصالة والوعي والحرص، فهو يتناول (النقد الأدبي عند العرب في غير ما بحث أو كتاب ويجد الموروث منه ما يستحق العناية والاهتمام، وقد ظل اهتمامه به يتحرك في ما يراه الدارس في مسارات ثلاثة هي: إحسان عباس، الناقد والمؤرخ، واحسان عباس الناقد المحقق، وإحسان عباس الناقد الناقد، ورغم ما تشي به هذه المسارات من تمايز فانها يتمم بعضها بعضا فتتوحد في كل ما ينجز اقامة كيان النقد الأدبي عند العرب، وهو ما يؤمه إحسان عباس نفسه أو يهدف اليه). (١٠)

يظل إحسان عباس بالرغم من المصدات التي يمكن ان يضعها المنهج في وجه تجلي الحرية الشخصية النقدية وانفساح رؤيتها وتكشف هويتها، حاضرا في شخصيته النقدية

انه يتجه في هذا المسار بحرص شديد سخر له رؤيته المنهجية الخاصة من اجل ان يصل ببناء هذا الكيان النقدي إلى مرحلة من التشكيل والتبلور المعرفي الاصيل، اذ ان اجراءه النقدي المنهجي في تأسيس دعائم هذا البنيان يقوم اساسا على فعالية التدرج الزمني، حيث (ان مثل هذا المنهج هو الانسب من بين مناهج الدراسة النقدية في تمثل حركة النقد المتطورة على مر السنين). (١١)

اما منهجه في دراسة الشخصيات وتقويم اداتها المعرفي فيقوم (على تتبع النمو والتغير في المنحى الشخصي من خلال ادراك وربط دقيقين للعلاقة بين الخاص والعام). (١٢) والانفتاح على نوع من القراءة التأويلية التي تتناول الكيان الشخصاني والحيوي للشخصية، فكانت رحلته مع شخصية أبي حيان التوحيدي – على سبيل المثال- (تأويلا لتلك الحياة وما تنطوي عليه من وعي فلسفي ورؤية للوجود)(١٣) وكان حس الناقد المرهف والحصيف حاضرا بكل توقده ومعرفيته واصالته.

نقد الشعر الحديث
الريادة بين التنظير والتطبيق

انشغل الناقد إحسان عباس بالتجربة الجديدة التي خاضتها الشعرية العربية نهاية الاربعينات ومطلع الخمسينات، وقدم للمكتبة العربية في نقد الشعر الحديث كتبا وصفت بأنها رائدة في مجالها، ولاسيما كتابه المبكر نسبيا (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث) (١٤) الذي تحدث عنه البياتي نفسه بقوله (اعتبروا دراسة الدكتور إحسان عباس دراسة رائدة للشعر العربي الحديث، فاستقبلت استقبالا منقطع النظير من قبل القراء والنقاد والاساتذة الاكاديميين، وهي لم تكن دراسة رائدة وحسب، بل كانت اول دراسة للشعر العربي الحديث قاطبة في ذلك الوقت).(١٥)

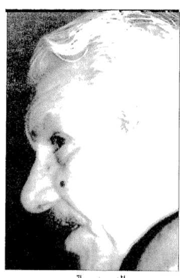
لكن هذا الرأي الاحتفائي لم يمنع الكثير من النظر إلى منجز عباس النقدي في هذا المجال وما لحقه من دراسات أخرى تصب في الاتجاه النقدي ذاته نظرة تحليلية، حاولت تقويم هذه التجربة النقدية المهمة بوعي نقدي بعيد عن روح الاحتفاء وسحر الريادة، اذ وجد بعض الدراسين ان (الدكتور إحسان عباس في نقده الذي كتبه حتى ما بعد منتصف الستينات- ودراسته عن البياتي التي تقعان ضمنه- يجمع بين نزعتين سادتا الشعر والنظر في الشعر (الاوروبي منه بشكل خاص) بما كان لهما من تجليات واضحة في الموقف النقدي العربي من الشعر.. وهما:

١- التصويرية بما هي نزعة في الشعر تمثل/ ويتمثل فيها (استعمال لغة الحديث في الشعر واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة) و(ابتكار نغمات جديدة للتعبير عن حالات جديدة) و(خلق الصورة)، اذ ان الشعر في عرف اصحاب هذا الاتجاه يجب ان ينقل الجزئيات بدقة ولا يتعلق بالعموميات المبهمة.

٢- الرومانسية بكل ما حمل الشعر والشعراء منها: من غيبوبة الحلم ومفارقة الواقع المرير إلى فردوس متخيل يوتوبي-). (١٦)

واسهمت هاتان النزعتان اسهاما حيويا في تشكيل انموذج الشخصية الناقدة لاحسان عباس، فمنهما بوصفهما اتجاهين فنيين (تشكلت القاعدة النقدية التي اقام عليها إحسان عباس الكثر مما كتبه من نقد). (١٧)

لكن دراسته عن بدر شاكر السياب في كتابه (بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره)(١٨) اخذت منحى نقديا اخر، فهي (تجمع بين فهم الشعر والشاعر معا، بل ان التحليل الفني فيها على حد تعبير شكري عياد- يكاد يتوارى خلف التحليل النفسي لترسم صورة متقنة لشاعر كان الاختلاف في الحكم على شخصيته مساويا للاتفاق على قيمة شعره)(١٩) وكان لهذا المنهج النفسي الذي افاد منه إحسان عباس في تحليل شخصية الشاعر بوصفها مولدا نقديا لفهم شعره الاثر البالغ في دفع أحد الدارسين لاعتبار هذه الدراسة (السيرة النقدية الأولى التي تتناول شخصية معاصرة لها حضور شعري متميز)(٢٠)، في إشارة إلى علو قيمتها السيرية على حساب قيمتها النقدية.



البياتي

الا ان عباس حاول ان يدافع عن موقفه النقدي في كتابه هذا قائلا (حاولت في هذا الكتاب ان اتحدث عن السياب الشاعر في اطار من الشؤون العامة والخاصة، التي اثرت في نفسيته وشعره لهذا اثرت طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو (أو التراجع) النفسي، والتطور (أو الانتكاس) الفني، فكان السياب الإنسان والسياب الشاعر، معا على المسرح المكاني والزماني)(٢١)

وعلى الرغم من اهمية الكتاب وريادته- نسبيا- فانه كتب بمنهج اخر مختلف عن كتابه السابق عن البياتي، فاذا كان كتابه عن السياب يدرس سيرة السياب وشعره فان دراسته عن البياتي اختصت بالنص الشعري تقريبا(٢٢) .

ولكل من الدراستين رؤيتها النقدية التي اسهمت في رفد وبلورة شخصية إحسان عباس النقدية وتشكيل هويته المنهجية، (وإذا كان الدكتور عباس في قراءته للبياتي قد انطلق من القصيدة كمعطى موضوعي جاهز لا يستدعي من انجزه، فانه في دراسته للسياب قد بدأ من اشكالية أخرى ذات موضوع مختلف هو الوعي الشعري للعالم في وعي ضيق، والوعي الشعري كما يحدده الدكتور عباس وعي مركب كثيف ينطوي على جملة عناصر ثقافية متراكبة لا يمكن للشعر ان يقوم من دونها، وما احالاته المستمرة على مفاهيم الموقف الفلسفي والبعد الفلسفي والثقافة الشعرية الا صورة من هذا الوعي الشعري الذي لا يحسن كتابة القصيدة، الا إذا كان قادرا على وعي العالم الحديث والاشكال الشعرية المرتبطة به، ومن دون هذا الوعي المركب يظل الشاعر في قصيدته الفقيرة التي لا تفرق بين الازمنة التاريخية والازمنة العارضة، وبين القرية ودلالة المدينة، وبين الاسم والمنظور والتمثيل الشعري والسرقة المكتوبة. ولقد لمس الدكتور عباس في قصيدة السياب وعيا ثقافيا فقيرا اضيق من الموضوع الذي يعالجه، كما لو كان وعي السياب غريبا عن القصيدة التي يتوهم كتابتها، وكما لو كان الموضوع يفقد معناه في قصيدة السياب اكثر مما يعثر عليه)(٢٣)

وربما كان في تأكيد إحسان عباس على قضية الوعي في معالجته النقدية ما يكرس حقيقة النزعة الانسانية في رؤيته المنهجية وهويته النقدية، وهي نزعة اصيلة تبعد العمل النقدي عن تجريديته المعرفية ذات البعد النظري الجاف.

ان الوعي الذي تجسد واضحا في رؤيته ومنهجه وهويته ظل اساساً نقدياً مركزيا في عمله النقدي، ومرتكزاً اساسياً من مرتكزات شخصيته النقدية، فهو (يعد قراءة الشعر الحديث كشفا عن طبيعة التفرد في ذلك الوعي الذي حاول منذ بداياته الفعلية الخروج بالانسان من غربة الشعور والاحساس إلى (لغة الوجود) على اساس انضواء (الرؤية الجمعية) في الفن عموما وفن القول تحديدا).(٢٤)

كشفت دراسات إحسان عباس في نقد الشعر الحديث عن وعي ريادي ذهب إلى منطقة التطبيق اكثر من تلبثه في منطقة التنظير، لذا كان في نظر الكثير من الدارسين (ناقدا تطبيقيا يزورّ عن التنظير ولا يميل اليه كثيرا)(٢٥)، وهذا ما يفسر قلة اهتمامه بمنهاج الحداثة النقدية وما بعد الحداثة لانها بالجانب التنظيري في مرتكزاته الفلسفية اكثر من اهتمامها بالتطبيقات أحيانا.

وربما كان بناؤه النقدي التراثي الرصين عاملا اخر من عوامل عدم اكتراثه بالثورة المنهجية الحديثة التي عصفت بالمناهج السياقية التقليدية، وخلقت توجها نقديا جديدا انضم تحت لوائه الكثير من النقاد العرب، حتى من اولئك الذين جايلوا إحسان عباس ومن تلاميذه ايضا، الا ان رؤيته المنهجية وهويته النقدية بقيت تحافظ على تشكلها المعروف ولم تتأثر بهذه الثورة- الا في حدود ضيقة- ولم تستطع تطوير الرؤية وتغيير الهوية.



إحسان عباس الناقد المؤرخ

تشكل التفكير النقدي
بين المنهج النقدي والفن الأدبي:

لم يكن إحسان عباس في كل دراساته النقدية معنيا كثيرا بالجانب المنهجي في انموذجه النظري المكرس، بقدر ما كان يحتفي بالنص الأدبي الذي يعالجه أو الظاهرة الادبية الفنية التي يسعى إلى متابعتها وتحليلها. وربما يكون هذا سببا اخر من اسباب عدم انجرافه في تيارات النقد الحديث بتشكيلاتها المنهجية المعرفية في نماذجها النظرية ومرجعياتها الفلسفية.

لذا يمكن القول ان إحسان عباس كان (مع الانفتاح المعرفي والتفاعل مع مختلف منجزات الثقافة والفكر البشري، من دون تقليد أو اتباع ومن دون قيود أو ثوابت، ولكنه كان حريصا على الالتزام بثابت اساسي هو تاريخية الظاهرات والاعمال والاحكام، بقدر حرصه على الابتعاد عن الاحتكام إلى الاحكام الثابتة المسبقة)(٣٦)وكان هذا من ابرز مظاهر تشكل التفكير النقدي لديه.

فهو اطلع على الثقافة الغربية في سياقاتها المنهجية الحديثة ولكنه كان بعيدا عن فضاءاتها وخارج منظورها النقدي ومقترحاتها المنهجية، اذ انه تكشف عن قدرة (على اكتشاف الاتجاهات النقدية الحديثة في الغرب ومتابعتها، مع الوعي على مرجعياتها الفلسفية المتباينة، وان كان المنظور النقدي عند إحسان عباس لم يتشكل عن طريق تبني مناهج نقدية غربية، ونقل ادواتها الاجرائية، أو الاتكاء على بعض النظريات والتفتيش عن سند لها في الواقع الابداعي العربي المعاصر. فقد ظلت رؤيته تنطلق من الايمان بخصوصية

هويته النقدية ورؤيته المنهجية عربية بامتياز وعت ذاتها مبكرا ولم تنجرف في تيار الزعم والادعاء بالمشاريع الكبرى وكانت رائعة في تواضعها

الابداع بوصفه تشكيلا جماليا يرتبط بواقع محدد. لهذا لا يتبنى رؤية شبنجلر للحضارة العربية الاسلامية، وان كان يتشاكل معه في حساسيته العميقة تجاه الحضارة في لحظتي الصعود والتراجع ويفيد من عدم ايمانه بالمركزية الاوروبية، معيدا حضارة الغرب لتكون واحدة من الحضارات في التاريخ الحضاري للعالم)(٢٧)

كما انه على صعيد التأثر بالمعالجات المنهجية الغربية في تحليل النصوص الادبية قدم تحليلا رمزيا (يفيد من تحليلات بودكين للنماذج العليا في قراءة التجربة الادبية، ويتكئ في فهم تجربة الياس ابو شبكة فيجعل البحر في (غلواء) رمزا للعودة إلى الرحم، من دون ان يقوده ذلك إلى قراءة العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية).(٢٨)

وفي مجال متابعته الظاهراتية لتطور الانواع الادبية فانه في كتابيه (فن الشعر)(٢٩) و(فن السيرة)(٣٠) يرى (إلى النوع الفني عبر تاريخ تطوره وعبر تكامل عناصره الابداعية في قديم التراث العربي وفي جديد الثقافة المعاصرة على السواء، وعبر التفاعل الخلاق مع الثقافات الاخرى شرقا وغربا، فيرى عوامل التأثر والتاثير في مختلف مصادرها ومنابعها- مؤسسا بهذا- لنقد أدبي مشرع الابواب والنوافذ على الجهات كلها، مكوناته الاساسية، تراث ثقافي وافكار ونوازع ومهاد حياتي اجتماعي واشكال معاصرة ومنجزات ابداع فني ونقدي ومعرفي في مختلف انحاء الارض)(٣١)

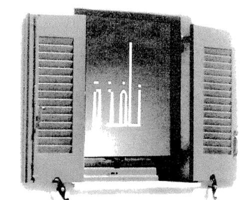
لكنه بالرغم من ذلك لم يتكشف عن منهج خاص وجديد يمكن ان يرسي دعائم نظرية عربية مستقلة في النقد الادبي، فهو بالرغم من علمية معالجاته وريادته النقدية في بعض المجالات الا انه لم يهتم كثيرا بالتاسيس النظري لغرض الاسهام في وضع اسس جديدة لنقد عربي معاصر، وربما كان في وسعه ذلك بسبب وعيه المتفرد في الاشتغال على الميراث النقدي العربي من جهة، واطلاعه الواعي ايضا على المنجز المعرفي والمنهجي الحديث في النقد الغربي.

وقد تكون احلامه النقدية واقعية ومعقولة لدرجة انه على قناعة تامة بما قدم من جهد نقدي، هو في حقيقة امره مهم ومميز وظل حقبة طويلة مرجعا للكثير من النقاد والدارسين.

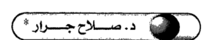
فهويته النقدية ورؤيته المنهجية عربية بامتياز وعت ذاتها مبكرا ولم تنجرف في تيار الزعم والادعاء بالمشاريع الكبرى، وكانت رائعة في تواضعها وعلمية في تحققاتها المعرفية.

* كاتبة وناقدة عراقية

الهوامش:
(١) د. إحسان عباس مؤرخا، د. مصطفى الحياري، ضمن كتاب (إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا)، مجموعة مؤلفين، منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ط١، ١٩٩٨:.٢٤٩
(٢) د. إحسان عباس مؤرخا، د. هند ابو الشعر، م.س: ٢٧٦.
(٣) م.ن:.٢٧٦
(٤) د. إحسان عباس مؤرخا، د. مصطفى الحياري، م.س: ٢٦٧.
(٥) إحسان عباس وتحقيق النثر، د. محمد إبراهيم الحور، م.س: ٢١٩.
(٦) تاريخ النقد عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري-، د. إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ١٩٩٣.
(٧) نظرات في كتاب (تاريخ النقد عند العرب)، د. عبد القادر القط، ضمن كتاب (إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا) : ٤٠.
(٨) م.ن: ٥٩.
(٩) م.ن: ٥٩-٦٠.
(١٠) إحسان عباس وكيان العرب النقدي قراءة في (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) خاصة، د. قاسم المومني، م.س: ٦١.
(١١) م.ن: ٦١-٦٢.
(١٢) إحسان عباس وفن السيرة. قراءة في تفكيره النقدي-، د. خليل الشيخ، م.س: ١٤٢.
(١٣) م.ن: ١٤٣، وينظر ابو حيان التوحيدي، إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦: ١٥٦.
(١٤) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥.
(١٥) علاقة عز مثيلها، عبد الوهاب البياتي، ضمن كتاب (إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا)، م.س: ٣٠٥.
(١٦) إحسان عباس قارئا البياتي، ماجد السامرائي، مجلة عمان، العدد ٦٣، ٢٠٠٠، عمان: ٤١، وينظر من الذي سرق النار خطرات في النقد والأدب- وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
(١٧) م.ن: ٤١.
(١٨) بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره-، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨.
(١٩) إحسان عباس وفن السيرة، د. خليل الشيخ، م.س: ٣٩، وينظر إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، د. شكري عياد، ضمن كتاب (محراب المعرفة- دراسات مهداة إلى إحسان عباس)، تحرير د. إبراهيم السعافين، دار صادر ودار الغرب الاسلامي، بيروت، ١٩٩٧: ٢٠٣.
(٢٠) م.ن: ١٣٧.
(٢١) بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره، د. إحسان عباس: ٧.
(٢٢) د. صالح ابو اصبع، إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا: ١٥٢.
(٢٣) إحسان عباس قارئا للبياتي والسياب، د. فيصل دراج، ضمن م.س: ١٢٨.
(٢٤) إحسان عباس قارئا البياتي، ماجد السامرائي: ٤١.
(٢٥) إحسان عباس قارئا للبياتي والسياب، د. فيصل دراج: ١٢٧.
(٢٦) محمد دكروب، إحسان عباس ناقدا، محققا، مؤرخا: ١١٠.
(٢٧) إحسان عباس وفن السيرة، د. خليل الشيخ: ١٣١، وينظر، اوربا والاسلام صدام الثقافة الحداثة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥: ٦٣ وما بعدها.
(٢٨) م.ن: ١٣١، وبودكين هي الناقدة Moud Bodkin في كتابها (النماذج العليا في الشعر) الصادر عام ١٩٣٤، ينظر هوامش م.ن.
(٢٩) فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
(٣٠) فن السيرة، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
(٣١) محمد دكروب، م.س: ١٠٩.



العرب وثقافة اغتيال الذات



لا يمكن إعفاء الثقافة العربية من مسؤوليتها إزاء ظاهرة خطيرة تشيع لدى العرب من أقدم العصور، وإلى آخر لحظة وصلنا إليها في هذا الزمن، وهي ظاهرة إفساد كل نجاح يتحقق في أي بقعة من بقاع هذا الوطن العربي المترامي الأطراف، وتشويه كل مساحة جمال تشرق في أرواحنا. لا يمكن كذلك إعفاء المثقفين العرب وقادة الفكر والرأي من المسؤولية عن التقصير في مواجهة هذه الظاهرة، والتصدي لأسبابها ومظاهرها، بل أحيانا مشاركتهم فيها وتلطيخ أيديهم وأقلامهم بها. ولو استعرضنا تاريخنا (المجيد) قديما وحديثا لوقفنا على صور لا حصر لها من تدمير كل نجاح في حياتنا بأيدينا وأيدي أعدائنا.

ولو استعرضنا كذلك ما يجري في الأسر العربية وفي المجتمعات العربية وفي المؤسسات العربية الرسمية والأهلية، لوقفنا على مظاهر ذات أشكال وألوان من تدمير فرص النجاح وتشويه فرص الجمال وإطفاء كل نافذة للأمل. فالأسرة التي تنفق (دم قلبها) لرعاية ابنها وتعليمه وتنشئته حتى يكبر وينجح وتتوج هذا النجاح عادة بشراء سيارة له يتسكع فيها في الشوارع حتى يقضي ضحية حادث سير مؤسف، والمصنع الذي يحقق نجاحا وشهرة وتميزا سرعان ما يصاب مالكوه بآفة الغرور، أو الإهمال، أو الغش فيأخذ في التراجع شيئا فشيئا تنتهي قصة نجاحه بسرعة، ويقال الشيء ذاته عن كثير من الشركات والمؤسسات والوزارات والمصالح العامة والخاصة. وثمة ظاهرة أخرى تتصل بإفساد الجمال وتدميره، وهي عدم الحرص على نظافة البيئة والمحيط الذي نعيش فيه، وعدم العناية بحسن مظهره ما لم يكن ذلك إلزاميا، فلا يطيب لكثير من المدخنين إلا أن يلقوا بنفاياتهم أو علب السجائر الفارغة أو علب المشروبات الغازية إلا في قارعة الطريق، وعندما يفعلون ذلك يشعرون وكأنهم حققوا انتصارا باهرا على عدوهم الأكبر، وهو الأنظمة والقوانين والنظافة، وإذا انفرد أحدنا بشجرة ورد وضمن أن لا يراه أحد فإنه لن يبقي على وردة واحدة منها، وإذا رأى حديقة منسقة أحسن تنسيق تمنى لو أنه يعيث فيها فسادا أو يقيم فيها وليمة لأصدقائه، وغير ذلك كثير مما يشف عن مرجعيات ثقافية وتربوية غير سليمة.

أما على مستوى الأمة فالمصيبة أدهى من ذلك وأمر، فكم فرطت هذه الأمة بفرص نجاحها واغتالت كل أمل للنجاح فيها، ودمرت نماذجها بيدها دونما رأفة أو إحساس بالمسؤولية، بل كانت بعد كل جريمة تشعر بنشوة عارمة وكأنها لا تعلم أن ما ترتكبه هو الفشل بعينه، ويكفيها أن رمز العدل فيها وهو الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب الذي قال فيه رسول ملك الفرس: عدلت فأمنت فنمت، مات بطعنات غادرة، ويكفيها أن شاعرها الذي طبق صيته أرجاء الدنيا، وهو المتنبي، قتل هو الآخر بطعنات غادرة، وكم من رموز فيها مثلوا عبقريتها ونجاحها لاحقتهم أيدي الغدر حتى أطاحت بهم، وكم من مرة تآمرت فيها هذه الأمة على أعز ما لديها أو وقفت صامتة متخاذلة تشاهد اغتيال أجزاء منها..!!

فقد كانت الأندلس ذات زمن أعظم منارات العلم والحضارة في العالم، فلم يرق لأهلها ذلك، فأخذوا يفسدون في الأرض ويعيثون فسادا حتى أتى أمر الله، فعادت كأنها لم تكن عربية في يوم من الأيام، وكانت أمة العرب جميعها تراقب احتضار الأندلس دون أن تحرك ساكنا.

وها هي القدس الشريف، وما أدراك ما القدس: أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين ومسرى الرسول عليه الصلاة والسلام، ودرة الحواضر العربية والإسلامية أفلتت من أيدينا ونحن ننظر إليها، بل إن منا من شمت بالأمة وهي تضيع واحدة من أعز مقدساتها الإسلامية والمسيحية..! ولا أظن أحدا يستطيع أن يدعي براءته من دمها الطاهر، فما أكثر الذين شربوا نخب اغتيالها وضياعها واحتلالها..!!

وها هي بغداد دار السلام وعاصمة المجد العربي، لم يطب لنا أن نشاهدها تنهض رافعة رأسها ومستعيدة بعض ما باد من هيمنة الأمة وكرامتها، حتى أسلمناها طائعين لأعداء الأمة، وفقدنا باحتلالها فرصة ثمينة من فرص النهضة العلمية والثقافية والسياسية للأمة العربية.

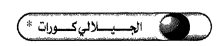
وها هو لبنان، وهل بعد لبنان من وطن في جماله وروعته ونبل أهله وشهامتهم، وهل بعد أهل لبنان في وعيهم وثقافتهم وجمال لغتهم ورقة مشاعرهم؟ فلماذا يصر البعض على إفساد كل ما وهبهم الله وتدميره؟ أهي عاداتنا الموروثة منذ أقدم العصور في تشويه كل جمال وإفساد كل نجاح، وإطفاء كل أمل بالنهضة؟

إن على المثقفين العرب وقادة الفكر والرأي أن يتصدوا لهذه الظاهرة فينقبوا عن أسبابها ومظاهرها ويبحثوا في الوسائل الكفيلة بوضع حد لها.

---

* كاتب وأكاديمي اردني

الشعرية والتوامل البصري



تحديد مفهوم:

شاقة وشائقة محاولة تحديد مفهوم (الشعرية) ورصد البنية المكوِّنة له. شاقة، لأنها مرصودة بكم هائل من التنظيرات المتضاربة حيناً، والمتكاملة حيناً آخر. وشائقة لأنها تحثّ على المغامرة، والبحث فيها عن خيط رفيع من خيوطها المتشابكة. ونعدّه خيطاً رفيعاً، لأن عملنا هذا نحسبه لا يكرر ما سبق، ولا يعيده، الا بقدر ما يحاول أن يستثمر جهود السابقين في هذا المجال. فيرغب عن الرأي الشائه، ويأخذ بالرأي النابه، محاولة منا أن نلتمس لنا مكاناً يقينا رمضاء الفوضى والضبابية، اللتين تلفان هذا المصطلح.

ما نقترح البحث فيه هنا هو تحديد مفهوم (الشعرية) بحسب ما يمليه علينا موضوعنا، أو ما يتعالق معه في جانب منه، أو أكثر من جانب. أي أن نضع المصطلح، بحيث يخدم ما نزمع بيانه، وتجليته داخل اطار الكتابة الشعرية الحداثية، وهندستها الماثلة للعين، قبل أن تسمعها الأذن.

ان (الشعرية) مقولة، و«المقولات تصنيفات تستقر في الذهن فيستخدمها العقل في سعيه الادراكي لحقائق الاشياء والوقائع والظواهر، وشأن المقولات ألاّ يراعى فيها امر الالفاظ الدالة عليها لأنها تصورات لولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضاً بغير قناة اصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة في النفس بغير ملفوظات»(١). غير أن (الشعرية) مقولة تلتبس، وتتعالق بكثير من المقولات التي من جنسها، كمثل: الشعري، والشاعري، والشعوري، وغيرها، والتي تتواتر استخداماتها بحيث تجري مجرى الدال على الشيء نفسه حيناً، وتفترق أخرى فتغدو دالة على ما يسع المعايير التي تحكم بنية الشعر وتجسده ضمن صناعة الكلام حيناً آخر. «والتي تنتهي بالخضوع أمام مقاومة النص، والنص الشعري بالدرجة الأولى»(٢)، ذلك النص الذي ينحو في


الصكر

المقالح

مجراها الى اختزال الكلام في جماليات شكلية وصور حسية حرفية (أو حروفية)، تؤطرها نظرة فلسفية تعيد بناء درجات الشعرية نحو «ما كان منها واسع الانفتاح على أعماق الحياة وصادراً عن النشوة الداخلية واللذة الوجدانية»(٣). والتي لا تنكفئ ترود مجاهل الخلق والابتكار الحسي الذي يحوّل اللغة بكاليغرافيتها (Calligraphie) وتلوينات تراكيبها المتمازجة أنماطها من الكتابة الشكلية والتصويرية «تلك التي تنقل (القصيدة) من واحدية الدلالة الى تركيبية الدلالة، وتنتقل بقارئها من مفعولية الوعي المستهلك الى فاعلية الوعي المشارك في انتاج الدلالة»(٤) فـ«تتركز العين الباصرة (...) فضلاً عن حاسة السمع، على النص المكتوب، لتغدو طريقة الكتابة - أو الطباعة - نفسها عنصراً من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته»(٥). وهو مؤشر على تحوّل عملية التلقي من بلاغة الألفاظ والأصوات إلى بلاغة الأيقونة.

والحاصل ان الاهتمام (بالشعرية) اتسع، ويتسع قديماً وحديثاً، كما ينشعب مفهومها من اتجاهات عدّة. لعل (ارسطو) اول من حاول ان يضع القوانين للفعل الشعري، فهو «يقترح علينا شعرية معيارية، اساسها العناصر والقوانين القبلية، تعتمد المحاكاة والاستعارة فيما هي وصيفة»(٦) ولا علاقة لها بنظرية الأدب، لأنه لم يكن الادب يهم (ارسطو)، فهو كان معنياً بالمحاكاة في جميع الفنون وبواسطة الكلام. «فالمحاكاة كما تبرز من (الشعرية) تمر من محاكاة فنية، بصفة عامة، الى محاكاة بواسطة الصوت، الى محاكاة عبر الكلام»(٧) اما ناتجها فينحصر في اللذة او التطهير، وبذلك تغدو شعرية ارسطو، نظرية في الوصف، رغم ما يحفل به بما ينبغي فعله، وما يجب تجنبه بما جعلها تقف حجر عثرة في وجه كل مخالفة او تجاوز، بخاصة، ان الذين تداولوا كتاب (فن الشعر) قد مالوا الى النزعة التحكيمية. وما انفكوا يهتمون ببثّ «نقد مهووس بالتقويم، ويتلذذ بتأويل الآثار الأدبية... (لكن) وابتداء من القرن التاسع عشر، صيغت مجموعة من المشاريع، من اجل نقد علمي، لن يكون الا وصفاً خالصاً للآثار الادبية، بعد ان ابعد كل تأويل. وجاءت الشعرية بعد كل هذا المخاض

لعل (ارسطو) اول من حاول ان يضع القوانين للفعل الشعري، فهو يقترح علينا شعرية معيارية، اساسها العناصر والقوانين القبلية، تعتمد المحاكاة والاستعارة

الهاشمي

العسير، لتجعل حداً لهذا التعارض، معيدة بذلك سمتها النوعية، جاعلة موضوعها القوانين الداخلية، والخصائص المجردة والباطنية للأدب»(٨)، أي محاولة القبض على كثافة الشعر، حين يهرب العقل من التطرف والوقوع في قبضة المتناقضات.

٢- الشعرية والمكوّن الصوتي:

لقد اهتم المنظرون للشعرية بالمكوّن الصوتي في الشعر، على اختلاف توجهاتهم، حتى آن (ياكبسون) - من خلال اهتمامه بنصوص الشعراء المستقبليين - قد استنتج انه يمكن لنا «ان نرى في تاريخ شعر كل الازمنة وكل البلدان، ان الصوت وحده هو المهم بالنسبة لكل الشعراء»(٩) وسيتحول هذا الاستنتاج الى عنصر أساسي في ابحاثه اللاحقة في موضوع الشعر، سواء فيما يخص الجانب التنظيري، أو ما يخص الجانب التطبيقي، وسيكون العنصر الصوتي اساسياً في نظريته الشعرية. وسوف تمارس هذه (الشعرية) تأثيرها على باقي (الشعريات) اللاحقة لها فيما بعد، بخاصة لدى الشكلانيين الروس، ومن انحاز الى مدرستهم، حيث أولوا عناية خاصة للمكون الصوتي في النصوص الشعرية قيد الدراسة.

وبدا واضحاً ان تنظيرات ومناهج تحليل الشعر، حين اعتمدت، او حين ركزت على المكوّن الصوتي، لم تعترف الا بنمط معين من القراءة، حتى وان تميز النص الشعري الجديد عن سابقيه، في طريقة بنائه، حيث «يصبح الفراغ دالاً من بين الدوال المهيئة لنسق الخطاب»(١٠). كما بدا واضحاً، ايضاً ان اختزال النص الشعر في الصوت، حدا ببعض المنظرين الى التوجه نحو بدائل أخرى، لأن «طرح شعرية قسم معين من الخطاب كفرضية معناه وضع العربة امام الحصان بحسب تعبير (غريماس) و(كورتيس)»(١١) وذلك على الرغم من تأكيد (جيرار جينيت G. Genette) ان «الاستهلاك الشعري للنص المكتوب امتد كثيراً الى ما بعد اكتشاف المطبعة والانتشار الكبير للكتّاب»(١٢) ثم يعقّب بقوله: «ولكن المؤكد ايضاً أن انتشار الكتاب وممارسة الكتابة سيضعفان حتماً الصيغة السماعية لإدراك النصوص لصالح صيغة بصرية...»(١٣). وذلك نفسه ما يؤكده

الشعرية والتواصل البصري



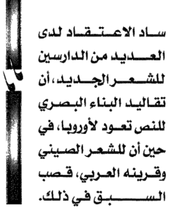
(بول فاليري Paul Valery) ويوضحه بقوله: «لزمن طويل كان الصوت البشري اساس وشرط الأدب، ان حضور الصوت يفسر الأدب الأول.. واليوم، حان الوقت الذي اصبحنا فيه نعرف القراءة بأعيننا دون ان نتهجّأ، دون ان نسمع، وبذلك نغير الادب كلية، تطور من المتلفظ الى الملموس - من الموقع المسترسل الى فوري- من ما يحتمله السامعون الى ما تحتمله وتحمله عين سريعة متلهفة وحسرة على الصفحة»(١٤) مما حتّم عاجلاً، أو آجلاً الوعي بالانقلاب الهائل على مستوى الخطاب الشعري، الذي عجّل بضرورة الانتقال من الاهتمام بالدال الصوتي، الى الاهتمام بالدال الخطي، ودال الفراغ.

٣- الشعرية وهندسة (الفضاء):

ساد الاعتقاد لدى العديد من الدارسين للشعر الجديد، أن تقاليد البناء البصري للنص تعود لأوروبا، في حين أن للشعر الصيني وقرينه العربي، قصب السبق في ذلك. غير أن تقاليد السماع تحكمت في تقاليد القراءة، مما جعل الشعرية العربية على وجه الخصوص، تنسى هذا العنصر المهم (خطية النص) في الممارسة لدى العرب القدماء(١٥).

فالوعي الحاد بتحول الشعر، وسط القمع الذي مورس على الشاعر كذات ترفض الانصياع، دفعه الى البحث عمّا يجعل «الشعر شيئاً موضوعياً بتشييئه، فلا يبقى مجرد وعاء لمحتويات أخلاقية أو فلسفية»(١٦). ثم إن الاتجاه الفضائي في الشعر، الذي كان يبغي ممارسة هندسة معينة لفضاء الشعر، لم يكن معزولاً، ولا بعيداً عن مواكبة الشعرية في مختلف «توجهاتها التي بدا أنها تجد لها سنداً قوياً في الفلسفات الظاهراتية والسيكولوجيا الجشطالتية (نظرية الاشكال) التي لا غنى عنها في مجال التواصل البصري»(١٧).

ولنا الآن، ان نعرض للشعريات التي اولت المكوّنات البصرية في النص الشعري اهتماماً يكاد يكون استثنائياً، فنشير - للتمثيل لا الحصر - الى بعضها، بوصفها عينات تسهم في تسليط مزيد من الضوء على ما نودّ بيانه.



٣-١ الانتظام المكاني:

اشار تودوروف الى ان التنظيم الفضائي للنصوص درس بشكل كبير في مجال الشعر. واعتبره عنصراً اساسياً مكوناً لبنية النص الشعري، حتى انه عرّفه بأنه «تنظيم منظم لوحدات النص، اذ العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكوّن التنظيم النصي. وهو يتحقق عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمانية، لأن مثل هذا النمط من العلاقة يُشكل نوعاً معيناً من الفضاء»(١٨) أو نوعاً من «الانتظام المكاني»(١٩). وقد استند تودوروف في ذلك الى بعض النماذج الشعرية، مثل الرسوم المرسومة بالحروف (قصيدة مالارمي: ضربة نرد (Mallarmé: Un coup de dés)، وخطيات ابولينير (Calligrammes d'Apollinaire).

٣-٢ التفضية من منظور التلقي:

أكّد ذلك الباحثان دانييل دولاس، (D. Delas) وجاك فيليولي (F. Filliolet) من خلال اهتمامهما بالشعر البصري بشكل عام والفضاء النصي بشكل خاص، والذي يعد تطوراً ملحوظاً في الشكل الشعري، من الغنائية الى البصرية، كما اهتما بموضوع البياض والسواد، والخطيات. وعدّا «ان التفضية ((Spatialisation تفترض تلقياً شاملاً للأبعاد الشعرية، لأن هذه المقولة توجد في انسجام تام مع طروحات السيكولوجيا التجريبية»(٢٠) ذلك أن الإدراك الجمالي «هو نتيجة اندماج ذهني يستهدف الوصول الى الوحدة، عن طريق البحث عن سمة علائقية في تركيب وتعقيد العناصر المكونة. وأداة هذا الادراك (البصري أو السمعي) تتكوّن من ذرات إحساس تمنحها الاشارة الحسية للحواس المعنية، في حين أن التلقي بمفهومه المحدد يشابه تعرف العلامات الكبرى، أو المجموعات المعتبرة كليات مشتغلة. ان الاخذ بعين الاعتبار هاتين القناتين من قنوات التلقي الشعري (السمعي والبصري) يؤدي الى وضع النقاط فوق الحروف في ما يخص وحدة النص»(٢١).

على ان المهم بالنسبة لهذين الباحثين، أنهما أبعدا تناول النص الشعري بطريقة آحادية، لصالح تناول متعدد المحاور لأن الأمر، يخص طرق بناء مركبة ومعقدة تجد لها صدى في المعطيات اللسانية والجشطالتية والسيكولوجية.

٣-٣ نقد الإيقاع لـ هنري ميشونيك:

لقد تنبّه ميشونيك (H. Meschonic) - في علاقة الشعرية بالنصوص الحداثية التي تعتمد على اللغة الايقونية - الى الفجوة الموجودة بين بنيات اشتغال النصوص وبنيات الاستجابة لها في قوله: «يبدو لي اليوم أن أول مسألة هي ابيستيمولوجية الشعرية، وما يشكل موضوع النقاش هو الوضعية نفسها لكل خطاب حول الشعرية، وخاصة حول اللغة الشعرية، ولكن موقف الشعرية صعب»(٢٢) ذلك أن نظرية مادية للكتابة «لا تستطيع أن تتأسس على المثالية السوسيرية، على ثنائية الدال والمدلول»(٢٣).

انطلاقاً من هذه الخلفية، واستناداً الى نظرية جاك ديريدا في نقده لميتافيزيقا الدليل، حاول ميشونيك آن يرى في بلاغة التنظيم الطباعي للنصوص بلاغة جديدة مضادة، إذ وجد أن حذف الفواصل في ديوان ((Alcool لأبولينير مثلاً يُعد تقليداً مضاداً، في اتجاه الايقاع، وفي اتجاه خصوصية لصيغة الدلالة(٢٤). كما عمل على توضيح آن البصري لا ينفصل عن الشفوي، وذلك برصد انحرافات البياض عند (مالارمي). وأكد ان المغامرات الطباعية للشعراء لا يمكن فصلها عن شعرهم. على الرغم من أنّ بيانات بعضهم من «الشعراء الفضائيين»

وانجازاتهم النصية، قد مالت فجعلت «البصري ينحرف الى اللاجتماعي في لا دلاليته. فاقترنت لديه البصرية بالاجتماعية لأن فضاء الصفحة وفضاء القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تنفصل عن بعضها، لأننا لا نلمس اللغة دون أن نمس فضاءها ونظريتها. إن الفضائية تخرج عن اللغة»(٢٥) لتؤسس لنفسها مجالاً للتأويل، وإنشاء الدلالة.

وبذلك نجد أن ميشونيك لا ينكر ما للبصري من أهمية في الجانب الطباعي للنصوص الشعرية، حيث تأخذ الدوال غير اللغوية في اكتساح المسافة السطرية للورقة. حيث تتضافر مع بقية العناصر لتشكيل المعنى الكلي للخطاب.

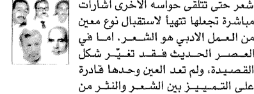
٤-٣ الكتابة كمبدأ موجه للصفحة:

على الرغم من العوائق التي تقف في وجه جان جيرار لاباشري (J. G. Lapácherie) والتي حددها في التمركز حول الصوت في الثقافة الغربية، وكذا احتقار الدليل الخطي والكتابة. فإنه – في سياق دراسته لخطيات ابولينير – قد اعطى اهمية كبرى للاشتغال الفضائي للنص الشعري، بل ركز بوجه خاص على «اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة، وتنضيد الاسطر الشعرية من خلال مختلف الابعاد البصرية التي يقدمها النص لمجموع مكوّناتها وهو يشتغل فضائياً، ملاحظاً كون النص يثير الانتباه بالعلاقات التي تتأسس بين بعض الكلمات المطبعية والنص المخطوط»(٢٦)، ويشير كذلك الى «ان الخطيات ليست حشواً كما يعتقد ذلك ميشيل فوكو، بل هي تمنح من خلال مظهرها السيميولوجي المزدوج تعدداً دلالياً»(٢٧). ثم يطرح الباحث مسألة التعدد الدلالي التي تنشأ عن تزامن الحضور للنص والرسم معاً. الى جانب النظام المزدوج للأدلة الخطية (المطبعية والمخطوطة).

إن ميشونيك لا ينكر ما للبصري من أهمية في الجانب الطباعي للنصوص الشعرية، حيث تأخذ الدوال غير اللغوية في اكتساح المسافة السطرية للورقة.

وما يمكن ملاحظته أن «لاباشري»، يدعّم اطروحاته النظرية، بقراءات تطبيقية لعدد من الشعراء من امثال «ابولينير»، «ليريس»، حيث يتناول التنظيم الخطي للنصوص، ثم ينتقل الى الاشكال الخطابية والحواشي المجسمة. مستخلصاً عدداً من الاستنتاجات تؤكد جميعها التعدد الدلالي للنصوص، من خلال المنظور الفضائي لبنائها.

ان ما اثرناه هنا، ما هو الا النزر القليل مما تعجّ به الشعريات الاوروبية من اهتمام متواصل بهذا الجانب المهم الذي اصبح يؤسس لنفسه موضع قدم في ساحة النقد الأدبي. وإن كان لنا ان نصف ذلك فلا نجد الا القول بأن الشعرية الاوروبية قد فتحت لنا مجالاً بكراً، يستدعي منا الاهتمام، ومحاولة الاستفادة من النتائج التي حصّل عليها الاوروبيون، ولذلك لا يفوتنا في هذا المقام الا ان نطرح السؤال التالي: ماذا عن الشعرية العربية؟



مـرتـاض

٤- الشعرية العربية:

الواقع ان الشعرية العربية القديمة، وعلى الرغم من اهتمامها الكبير بالكتابة كفعالية فنية جمالية، الا انها لم تحاول الربط بينها وبين الفعل الشعري. واعتبرت ما انجزه الشعراء الذين ينسبون الى (عصور الانحطاط) من نصوص ارتكزت في بنائها على الاشتغال الفضائي، اعتبرت ذلك ترفاً، ولعباً بكل ما تحمله الكلمة من معنى تبخيسي، هذا المعنى الذي امتد حتى عصرنا هذا ليتكرر في كتاب «اسئلة الشعر لصاحبه منير العكش»(٢٨). لكن على الرغم من ذلك، وجدت الشعرية العربية الحديثة اصواتاً، رصدت هذا الجانب واعتبرته اساساً من اسس تغيّر الحساسية الشعرية على مستوى التلقي خاصة وان «اول ضربة انزلتها (القصيدة الجديدة) بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقتها عيناه، فقد اعتاد ان يرى القصيدة بشكلها الثابت، وما تكاد تقع عيناه على صفحة فيها شعر حتى تتلقى حواسه الاخرى اشارات مباشرة تجعلها تتهيأ لاستقبال نوع معين من العمل الادبي هو الشعر. اما في العصر الحديث فقد تغيّر شكل القصيدة، ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى، وان كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة المتأنية بعد ان اصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن»(٢٩).

نحاول هنا، ان نقدم بعض النماذج التي تعاملت مع المكوّن البصري في النص الشعري، لندرك مدى الاهتمام الذي توليه الشعرية العربية الحديثة للتواصل البصري.

٤-١ التشكيل المكاني

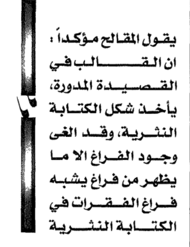
وضع عبد العزيز المقالح مصطلح التشكيل المكاني ليدل به على الاشتغال

الفضائي، وقد ذكر ان «المكانية في الشعر تعني - في هذا المجال - الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات، او الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تعد لذلك»(٣٠) فهو يربطه بالعنصر الموسيقي، لأنه يرى أن «المكانية بهذا المفهوم لا بد أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة.. ناهيك عن اختلاف التشكيل المكاني الناشئ بين البحور ومجزوءاتها، حيث تضيق المساحة المكانية في التشكيل المكاني للمجزوءات»(٣١). وقد اعتمد -لتوضيح ذلك - على نماذج للبردوني الذي يمثل الشعر العمودي بمقطوعتين، احداهما من بحر الخفيف والثانية من المجزوءات. ورأى أن «الحيز الذي احتله التشكيل في البحر الأول يكاد يصل الى اضعاف الحيز الذي يحتله البحر الآخر»(٣٢). مما يدفعنا إلى القول إن التشكيل الموسيقي يخضع في بنيته الإيقاعية للحالة الشعورية للشاعر، وهي تموج بين حركة سريعة، وأخرى بطيئة، أو متماوجة وممتدة.

ان هذا الكلام يذكرنا بما قاله الناقد عز الدين اسماعيل حول العلاقة التي تجمع بين الدفقة الشعورية، ونهاية السطر الشعري في تشكيله المكاني. سوف نرجئه الى فصل لاحق تجنباً للتكرار، وذلك في حديثنا عن الشكل الأنموذج والتنويعات التي لحقته.

وأما بخصوص النموذجين الآخرين اللذين ينتميان الى القصيدة الجديدة، التي يقوم تركيبها، أو (معمارها الهندسي) على الدفقة الشعرية التي يصنعها المعنى. فقد أشار الى الاقتصاد الواضح في استخدام المساحة المكانية تارة، والإسراف الشديد في استخدام المساحة خاصة مع أنموذج القصيدة المدورة. وقد علل ذلك بكونه «ينفي عن الشاعر الجديد التصنع أو الالتزام بالمعمار القبلي للقصيدة، كما يلغي عنه تهمة الشكلية، والميل إلى الكتابة الفسيفسائية، وتصيد الأشكال البصرية لكي يستميل بها عين القارئ لا وجدانه».(٣٣).

ثم يخلص المقالح في الأخير إلى أن التشكيل المكاني يبدو في القصيدة الجديدة «نظاماً قالبياً مختلفاً زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر.. التي تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض»(٣٤). وإذا كان عبد العزيز المقالح قد وقف عند وصف التشكيل المكاني الذي انفصلت به القصيدة الجديدة عن القصيدة (الأم). ونسي أن يشير إلى قيمة هذا الانفصال ومرتكزاته الفلسفية، ووظائفه الفنية والدلالية. فهو قد نبّه بريادة الى مظاهر تطور تشكيل الفراغ الذي يحوط النص الشعري الجديد، ومدى ارتباطه بالرؤيا المنبعثة من صلب النص وفضائه الداخلي الخاص «مما جعله يؤكد على تلك العلاقة الاشكالية المتقاطعة بين الشعر والنثر على صعيد التشكيل المكاني، منطلقاً من شكل الفراغ المحيط بالنص والملابس معه»(٣٥) يقول المقالح مؤكداً ذلك: «ان القالب في القصيدة المدورة، يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد الغى وجود الفراغ الا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية»(٣٦). مما يحيل الى ظاهرة، قد تبدو جديدة، وغريبة، تتمثل في عملية التناوب الذي يحدث بين الشعر والنثر، كأن يصبح الشعر فاعلاً في النثر، والنثر فاعلاً في عصب الشعر، مما يؤدي الى خفوت نبرة الوزن، وعلو نبرة الايقاع المتشكّل اساساً من عملية التشكيل المكاني، واستثمار الفراغ، لتفجير العلائق المكونة لحيز الشعر في التشكيل النثري للنص الشعري.


يقول المقالح مؤكداً: ان القالب في القصيدة المدورة، يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد الغى وجود الفراغ الا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية

٢-٤ بنية المكان:

يُظهر محمد بنيس اهتماماً بالغاً بـ«بنية المكان في المتن الشعري»(٣٧) لأنه وجد له أهمية في تشكيل النص، «لأن النص الشعري ككل، هو كتابة زمان غير منفصل عن مكان.. ومن ثمّ كان عنصراً أساسياً من عناصر اللغة، وإذا كانت الكتابة النثرية سواداً محدد الطول والحجم فوق بياض الصفحة، أو سواداً يحاصره بياض، فإن النص الشعري يدخل مرحلة تركيب السواد على البياض، وفق قوانين لا يخضع لها النثر.. كما أن النص الشعري لا يملأ البياض بالسواد فقط، ولكنه يفرغ البياض من السواد أيضاً»(٣٨) وبذلك «تعيش النصوص صراعاً حاداً بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض»(٣٩) مما يجعل «بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ»(٤٠).

يُلاحظ أن محمد بنيس يركز على ظاهرة التلقي، والخلخلة التي يحدثها النص لدى المتلقي خاصة عندما «يهجم الشعر على النثر، والأسود يحدّ من مجال الأبيض، ويدخل المعلوم صلب هذا المجهول الذي يشدّ القارئ الى قلقه الدائم. غير أن هذا الهجوم لا يعني مطلقاً تعيين نهاية القلق بقدر ما يعمقه ويفجره في ذات القارئ، ما دام لا يوصل الى معلوم»(٤١) وتزداد المتاهة إذا دخلت الطباعة في تشكيل طبعة المكان.

أما في (بيان الكتابة) فيعمّق محمد بنيس طرحه حول الاشتغال الفضائي للنص الشعري، فيعتبر أن التأسيس بداية جديدة في اتجاه تغيير شامل للممارسة الابداعية، والخروج عن هذا الشعر الذي «ينكفئ على موته الدائم، يختلي ببرودته وتكلّسه، لا سؤال، ولا جواب، لا حنين ولا كشف ولا مغامرة»(٤٢). و هو، هنا، يواجه نموذج الشعر المعاصر الذي يتراءى له كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها. أما التجاوز فيتم على ضوء قوانين جديدة غير قوانينه. يقول بنيس: «ان الكتابة دعوة الى ضرورة اعادة تركيب المكان واخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ، وهو ما لم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد حروف المطبعة»(٤٣).

يبرز من خلال هذا المفهوم الاحتفاء بالفراغ ولعبة الابيض والاسود، انتفاء الصدفة، وتأكيد القصدية في الفاعلية الإبداعية، حيث يتعلق الخط بالفراغ، ويتحول الى لعبة لها قواعدها، «ومن ثم تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في

الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالاً لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدّعي تملك الحقيقة»(٤٤).

ومن جهة أخرى، فإن الكاتب يؤكد على أن هذه الدعوة لا شأن لها بتجارب الأوروبيين، كخطيات «ابولينير»، وتجارب السرياليين، كما يلح «ان الخط ليس مجرد حلية تنضاف الى الكلام، الى الصوت، الى الزمان من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستسلماً لتيهه، لأنه لا يخرج على الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الأولوية للصوت»(٤٥)، وهذا الكلام يذهب بنا الى النقد الذي وجهه دريدا لميتافيزيقا العلامة السوسيرية.

يبقى أن نشير أن محمد بنيس يدعو الى قيام بلاغة جديدة مغامرة، بلاغة تجد مرجعيتها في الجسد أكثر من غيره، لفاعلية امام الجديد في وسائل الاتصال، لأن «مشكلة الاتصال لا تتعلق بالخطاب الشعري كبنية متحققة في رسالة فقط، بل بكونه استجابة معمقة لسبل الاتصال التي اصبحت من اهم موجهات القراءة ومكونات القارئ»(٤٦). كما يحتفل بالخط المغربي على وجه الخصوص، لأنه – لديه – حصان طروادة الذي به يتم ردع المتعاليات، كأصولية الشرق، واستبداده في امتلاك الحقيقة. وفي بعث هذا الخط بعث «لآثارنا التي نومناها باسم الوحدة.. ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن فروقنا المتعددة، حيث ينتفي استبداد المركز، واستبعاد مختلف الإمكانات... لم نكن وحدنا مكبوتين، بل الخط المغربي هو الآخر انزاح عن فضاء العين، دخل مدرجات الأقبية وانزوى، الغاه الخط المشرقي لأول مرة في العصر الحديث مع الدعوة الى الخروج من التخلف.. لم تكن خرافة الحداثة غير استسلام لنمطية تقمع احادية المفرد بها تعددية المجموع»(٤٧) ولكي يُبعد كل ظن مريب يضيف قائلاً: «عودة الخط المغربي، تتصل من كل قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، ولا مع الممارسات الخطية خارج العالم العربي، لأن الكتابة تنبذ الانغلاق مهما كانت صيغته فيما لا تستسلم لمحو الفرق، انها مغربية، عربية إنسانية»(٤٨).

غير أن باحثاً من المشرق، يجد في اقتراح الخط المغربي كلاً لكتابة الشعر الحديث، ما يشبه (العودة إلى شعراء القبائل البائدة)، ويضيف عبئاً جديداً للنص الشعري، بسبب ارتباطه بحلقة محدودة هي الزمن الماضي، وكونه يعود إلى تقابلات مصطنعة واستحواذات متخيلة (ثقافة مشرقية – ثقافة مغربية) بما يولد الانغلاق. وأن هذه الحلول البصرية «هي مصدر التباس اضافي وتشويش لم يكن موجوداً في الدواوين المطبوعة»(٤٩).

ليس لنا أن نخوض في هذا الأمر، ولا أن نبحث عن الرأي الراجح، لأن التأويل قد يأخذنا بعيداً عمّا نصبو اليه، وما (البيان) إلاّ محاولة تلمس انحراف يقي صاحبه السقوط في براثن النمطية، لأن الدعوة إلى إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مغايرة، تجد مشروعيتها في مسار المشروع الحضاري، الذي لم يأل الشاعر الحديث جهداً في الارتباط به، بالقلب، وبالرؤية، وبالتعلق بأهداب السؤال، وتبنيه.

وبعيداً عن الحماس التبشيري، الذي غلف (البيان)، والغموض الذي تلبسه، يجد الكاتب يقينية طرحه في الثورة ضد المألوف المدجّن للحواس. وبذلك تتحول الكتابة إلى عرس للعين والأذن والباطن.

٤-٣ مفهوم الحيِّز (الشعري):

حتى وإن صعُب التمييز بين تناول الشعرية، والتناول السيميوطيقي للخطاب الشعري تنظيراً وتحليلاً، إذ يكاد الأمر يختلط لدى كثير من النقاد بينهما، فإننا نستطيع أن نجد بعض التمايز بينهما، من حيث أن التناول السيميوطيقي، قد توسل أدوات اجرائية، جعلته يبتعد عن إصدار الأحكام، ووضع المعايير النقدية، بله الاستناد إلى كل ما هو خارج نصي، في توجيه تحليل الإبداع الأدبي، «فالمدار في المنظور الحديث على الدراسة العمودية المنهج، لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدقيقة لا على الشرح التعليمي الأفقي المنهج»٥٠. أما مناحي الدراسة العمودية كما حددها عبدالملك مرتاض «فتتمثل في البنية الإفرادية والتركيبية، والزمان وكيفية التعامل معه، والحيز ورسم الصور الفنية من خلال وضع هذه البنى، ثم أخيراً المستوى الصوتي»(٥١). مما يخول للناقد القدرة على العناية بالرؤية النصية المجردة في كل ما يمكن أن يشوبها.

لم نكن وحدنا مكبوتين، بل الخط المغربي هو الآخر انزاح عن فضاء العين، دخل مدرجات الأقبية وانزوى، الغاه الخط المشرقي لأول مرة في العصر الحديث مع الدعوة الى الخروج من التخلف..

إن التناول السيميوطيقي، على الرغم من اهتمامه بالخطاب عموماً، والخطابات السردية على وجه الخصوص، فإنه حاول أن يضع نظرية وافية حول الخطاب الشعري، محاولاً الاقتراب من النقد الأدبي، والظاهرة الأدبية بوجه عام، إذ لا يمكن انكار النجاح الكبير الذي حققته السيميائية في اختراقها لمختلف الخطابات، وتجاوزها لمجالات واسعة عجزت مناهج أخرى عن ولوجها، بما توافر لها من قدرات على تجاوز العوائق الابيستيمولوجية في دراسة الحضارات، والثقافات الإنسانية وتوسيع دائرة اهتمامها(٥٢).

ولما كان هذا العصر، تَسمه ثقافة الكتابة وثقافة الصورة، حاولت السيميائية أن تولي عنايتها – على الرغم من اختلاف مدارسها – بمجال ثقافة البصر، فتثمر تلك العناية تحليلاً سيميائياً يمكن أن ندعوه تحليلاً للخطاب البصري في أوسع معانيه ومجالاته.

لعل الباحث أ.ج. غريماس (A.J. Greimas) من أوائل من حاولوا وضع نظرية متكاملة للخطاب الشعري، ففي مقالة له بعنوان (من أجل نظرية للخطاب الشعري) حاول أن يقدم تناولاً نظرياً وافياً حول الواقعة الشعرية (Le fait Poétique) والعلامة الشعرية (Le signe poétique)، والخطاب الشعري (Le discours poétique)(٥٣).

وما يهمنا الآن من هذا المقال، هو كون النظرية التي يقترحها "غريماس"، لتناول الخطاب الشعري، تحتوي، كأحد عناصر



المستوى النظمي، دراسة مختلف المعطيات البصرية التي تقدم من خلال بنية "الفضاء" في النص. على أن "غريماس" في قسم العلامة الشعرية من مقاله قد ميّز بين مستويين اثنين:

❖ المستوى النظمي

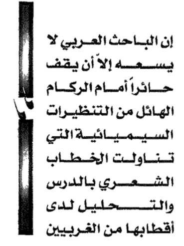
Le niveau prosodique

❖ المستوى التركيبي

Le niveau syntaxique

وهذا التمييز على اعتبار الخطاب الشعري علامة مركبة(٥٤)، ومن ثم يجمع غريماس في المستوى النظمي مختلف التمظهرات الفوق – مقطعية (Manifestations suprasegmentales) لمستوى التعبير، بدءاً من نبر الكلمة وانتهاء بالمنحنيات النغمية للجمل المركبة، وغيرها من مكونات هذا المستوى، التي وردت لدى غيره في مجموع الدراسات التي تضمنها كتاب: (مقالات في السيميوطيقا الشعري)، ليصل في الختام إلى القول: «إنّ المستوى النظمي يمكن أن يخطر في شكله الخطي، أي التنظيم العام للنص المطبوع، وتهيئة المتغيرات الطباعية.. وهنا أيضاً تعتبر الدراسات ناقصة وغير كافية»(٥٥)، من حيث أن تناول الجانب الطباعي كموضوع سيميوطيقي يعتبر محاولة خجولة حتى الآن، في إشارته إلى ذلك نيكول كوني (N. Gueunier) في تناوله لنص (المستطيل لـ ج. باطاي)(٥٦).

أما جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) فقد أظهرت اهتماماً بموضوع الفضاء بدءاً من كتابها (أبحاث من أجل علم دلالة تحليلي)، حيث لاحظت أن القول الشعري، لم يعد ينظر اليه في كليته الدالة إلاّ كموضعة فضائية لوحدات دالة، من حيث أن الأدب لا يمكن اختزاله إلى لغة عادية، متخذة الشاعر (مالارمي) نموذجاً فريداً، في مناولته (ضربة نرد Un coup de dés) من خلال التنظيم الفضائي الذي ارتضاه لنصه، استهدف من خلاله أن يبرز أن اللغة الشعرية تتأسس داخلها علاقات غير منتظرة،



إن الباحث العربي لا يسعه إلاّ أن يقف حائراً أمام الركام الهائل من التنظيرات السيميائية التي تناولت الخطاب الشعري بالدرس والتحليل لدى أقطابها من الغربيين

من خلال العناصر الدالة التي تنتظم كل بيت، وللبياض الذي يحيطه.

وبخلاف مقترحات كريستيفا حول الموضوع، الذي ظلت مجرد افتراضات نظرية، لم تسندها جهود تطبيقية في مجال تناول النصوص، فإن جماعة مو قد عضدت مقترحاتها بتناول بعض النصوص الفضائية بالتحليل، انطلاقاً منم مداخل بصرية صرفة. وقد تركز تنظيرهم للخطاب على أهمية البعد البصري المتمثل في الأدلة الخطية، التي يعتبرونها أساساً في بناء التشاكلات التعبيرية انطلاق من مبدأ التراكم. وبذلك يلفتون الانتباه إلى أهمية العنصر الخطي في تلقي النصوص عموماً، إذ أقروا بوجود تشاكل خطي في الخطاب الشعري، فميزوا بين أربعة تشاكلات:

١- تشاكل التعبير التشكيلي

٢- تشاكل المحتوى التشكيلي

٣- تشاكل التعبير الأيقوني

٤- تشاكل المحتوى الأيقوني

لكنهم – في محاولة لصياغة نظرية بلاغية للبصري، ولتناول المعطيات الأيقونية والتشكيلية، قصروا بحثهم على معالجة التشاكلين الأول، والثاني، فبحثوا في الكيفية التي عن طريقها يمكن أن يحقق تراكم بعض سمات الأدلة البصرية في كلية «الرسالة البصرية»(٥٧).

كان لا بد لنا أن نأتي بهذا التمهيد، حتى نأتي إلى ما قدمه الناقد عبدالملك مرتاض من مجهود علمي في هذا المجال، ونحن واعون بأهمية ما نحن مقدمون عليه، ذلك أن الباحث العربي لا يسعه إلاّ أن يقف حائراً أمام الركام الهائل من التنظيرات السيميائية التي تناولت الخطاب الشعري بالدرس والتحليل لدى أقطابها من الغربيين، بله ندرة ما قدمه الباحثون العرب في هذا المجال من إسهام لافتضاض النص سيميائياً، وخاصة، تناول الأدلة البصرية فيه، وإقامة نظرية بلاغية للبصري في النص الشعري.

٥- لماذا (الحيِّز) وليس (الفضاء)؟

ذلك هو السؤال الذي ظل يقدح الشرر في مخيلة الناقد عبدالملك مرتاض بسبب من أنه ألفى معظم النقاد في المشرق (كمال أبو ديب – عبدالله الغذامي، وفي المغرب العربي أيضاً) يترجمون مصطلح (Espace) إلى (الفضاء). وهذه الترجمة لا تفضي إلى كبير معنى في اللغة العربية، ذلك بأن «(الفضاء) اتخذ في العربية الجارية مفهوم الجو الخارجي الذي يحيط بنا، ومن ذلك غزو الفضاء، والأبحاث في الفضاء



بنيس

وهلم جرا.. والشيء الثاني أن (الفضاء) في قول بعض النقاد المعاصرين (الفضاء الشعري) لا يستطيع أن يؤدي كل ما يراد منه في الدراسات المتعلقة بالأعمال السردية والشعرية»(٥٨) من أجل ذلك عدل عن استعمال الفضاء، إلى استعمال الحيِّز. إذ يراه مناسباً لأنه «قادر على أن يشمل كل ذلك بحيث يكون اتجاهاً، وبعداً، ومجالاً، وفضاء، وجواً، وفراغاً، وامتلاءً، وخطاً في أي شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة. أنه يشمل كل حركة تحدُثُ للشخصية الشعرية... فكأن الحيز عالم لا حدود له»(٥٩).

وإذنْ، فإن الناقد يخلص إلى أن هناك حيزاً شعرياً، لا فضاءً شعرياً، ذلك لأن هذا المصطلح كما يريد أن يتصوره، «ليس مكاناً بالمفهوم التقليدي للزمان، وإنما تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من مكان وليس به، ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبداً، لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر، فترى الصورة الفنية تتعمق بانشطارها إلى أشطار، وتجزئها إلى تركيبات، وبمثل ذلك تستوفي الرؤية موقعها فتتبوأ مكاناً مكيناً»(٦٠) يشرئب من خلاله النص إلى تأويل يغدق القارىء بالعطاء الممكن، والفيض الذي لا يكاد ينضب معينه، من حيث أن «عطاء النص الأدبي مرهون بقدرة الدارس على التناول، أي أنه خاضع للمنهج المتطلع القلق الراغب الذي به يعالجه»(٦١) والذي جعل عبدالملك مرتاض، يختلف مع هؤلاء النقاد المعاصرين أو معظمهم، محاولاً «ابتداع شيء لم تعرفه الدراسات التي ألفتها العربية؛ بحيث نرمي من وراء (حيزنا) هذا إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والامتدادات والأحجام الحيزية التي نرى أنها تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية، أو الحيز القابع في ما وراء هذه الخشبة، وهو ما نطلق عليه... (الحيز الخلفي) مقابل (الحيز الأمامي)»(٦٢).

ولعل ذلك الشرر المنقدح في مخيلة صاحبه، قد تحول إلى العقل، حيز العلم والفكر، بما تركّن في نفس صاحبه من يقين لا يشوبه مس من بهتان، أو ضلال حول صحة المصطلح، ونجاعته في المجال السيميائي، فإذا به يقدم على خطوة اخرى تتمثل في تقديم أصل هذا المصطلح وعلميته من جهة، ويُسر الارتكان إليه في مواجهة النص الشعري من جهة أخرى.

ويشير الباحث إلى «أن الحيِّز ((Espace) بالفرنسية، ((Raum) بالألمانية، و ((Space) بالإنجليزية و ((Spasio) بالإيطالية و ((Espasio) بالإسبانية؛ ليس مفهوماً نقدياً، أصلا.. وإنما هو مصطلح ينتمي إلى معرفيات انسانية شتى كالجغرافيا، وعلم الفضاء، وعلم السياسة (الحق الفضائي، أو الحيز الجوي لبلد ما..)، ثم الحيز الفلسفي، وخصوصاً ما يتجسد منه في صورة الذات حيث إن الصبي، مثلاً لا يستطيع أن يعرف العالم (الحيز) الذي يحيط به، ولا حيز جسده نفسه، ولا البعد الذي يفصل بينهما أيضاً إلاه ابتداء من سن معينة»(٦٣).

ثم ينثني إلى تعريفات الفلاسفة لمفهوم (الحيز)، فيرى أنها متسمة بالتباين والتباعد تبعاً لطبيعة منطلقاتهم المعرفية والأيديولوجية، فيذكر تعريفاً لـ (إيجر)، بأنه وسط نستطيع أن نموقع فيه كل الأجسام وكل الحركات، وآخر لـ (أندري لالاند) في أنه «وسط مثاليٌّ محكوم بخارجية أجزائه، وفي هذا الوسط تتبوقع (تتخذ لها بقعاً) محسوساتنا، وهو الذي يحتوي، نتيجة لذلك، كل الامتدادات المنتهية»٦٤. ثم هو لا ينسى أن يثبت لنا ما لاقاه (لالاند) من انتقاد كثير من الفلاسفة. لينتهي إلى تبني تعريف (إيجر) معتبراً إياه على اختصاره جامعاً مانعاً وواضحاً دقيقاً.

وقد انتقل هذا المفهوم - حسب رأي الناقد - «من مجالات الفلسفة والرياضيات والهندسة الفراغية إلى حقل السيميائيات حيث لا يبرح غضّ الإهاب.. ولا ينبغي له أن ينفصل عن أصله القائم على البصرية، والحجمية والمساحية الامتدادية، والبعدية وتمكن وظيفة السيميائية، حينئذ، في تفسير الأشكال والخطوط والأبعاد بتأويلها في إطار عالم السمة»(٦٥).

يتجسد المظهر الحيزي الثالث في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية.. أو السردية من حيزها: وهل كانت راضية به، أم ضجرةً منه؟ وهل كانت تحبه أم تمقته؟

١-٥ علاقة الحيز بالكتابة:

وفي محاولة منه لتجسيد أهمية المصطلح على مستوى العمل الإجرائي، يشير الناقد عبدالملك مرتاض، إذا كان الأمر متعلقاً بحيز الكتابة، إلى أن الاستحضار السردي الذي نلمسه في الرسم والمتشكل من الأبعاد والخطوط والأشكال والألوان والأحجام المرئية المحصورة في لوحة بعينها. يقوم في الكتابة الإبداعية على ثلاثة محاور، يذكرها تباعاً كما يلي:

١- يتجسد المحور الأول في حجم النص، وكيفية توزيعه على القرطاس، ثم حجم الكتاب كيفما كانت طبيعته، وفي اللوحة التي اختيرت له لتكون على غلافه الأول، وفي كيفية كتابة العنوان: أي بأيّ خط كتب...؟

٢- أن نبحث، في حقل التحليل الحيزي، في أمر الأمكنة المتحدث عنها في النص؛ إذ هي التي تشكل لحمة الشبكة الحيزية التي تقع فيها الحركة، والعبور، والسكون، والأمن والحب، والكره، والحين، والتحفز، والرضا، والغضب، والقبول، والرفض... ويمكن أن نبحث في مساحات هذه الأمكنة وأبعادها، ومواقعها، واتجاهاتها، وأشكالها، وشبكتها الخطوطية... ويمكن أن يتفرع عن هذا كله، البحث في بساطة الحيز وتركيبيته...

٣- ويتجسد المظهر الحيزي الثالث في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية.. أو السردية من حيزها: وهل كانت راضية به، أم ضجرةً منه؟ وهل كانت تحبه أم تمقته؟ ولماذا أحبته، إن أحبته؟ ثم لماذا مقتته إن هي مقتته؟»(٦٦).

إنّ ما استحدثه الناقد عبدالملك مرتاض من مفاهيم في المجال السيميائي، وخاصة ما يقوم مقام مصطلح الفضاء، يدفعنا إلى القول أن مصطلح ((Spatialisation) أي التحييز قد



فتح الباب واسعاً أمام التناول السيميائي للخطاب الشعري، مما دفع النظرية التي تولي اهتماماً خاصاً بالجانب البصري، إلى التحقق على المستوى التطبيقي. فالناقد لم يأل جهداً في تحويل ما جئنا على ذكره من أمر الحيز وما يدور في فلكه، إلى أدوات إجرائية في مجال قراءاته للخطاب الأدبي، سواء ما تعلق بالسرد(٦٧) أو ما تعلق بالشعر(٦٨). ومما لا شك فيه أن الناقد قد توصل إلى نتائج عظيمة في توسيع دلالات النص الشعري، أو بالأحرى محاولة لولوج عالم النص من الباب الواسع.

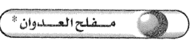
مما لا شك فيه أن الناقد قد توصل إلى نتائج عظيمة في توسيع دلالات النص الشعري أو بالأحرى محاولة لولوج عالم النص من الباب الواسع.

وأخيراً، وبعيداً عن النظرة التي تقدّم الشعر على أنه حصيلة (حتمية تطورية)، حاولت الشعرية العربية عبر المعالم التي أتينا إلى ذكرها، أن ترسم لها مجال الاقتراب من الشعر، فتعالج مسألة التوصيل، من خلال ما طرأ على النص الشعري من تحول، ارتبط بشكل من الأشكال بما حدث من تغير في قنوات الاتصال التي تركت أثراً في القصيدة، لأن انتقال القصيدة من وسط شفوي إلى وسيط يدوي، واتجاهها إلى العين بدل الأذن لم يكن يعني الأداة وظيفياً، بل يشمل كذلك ميزة التخيل التي يقوم عليها الشعر.

* ناقد وأكاديمي من الجزائر

الهوامش:

١- عبدالسلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة - بيروت، طبعة أولى ١٩٨٣، ص٧.
٢- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج١ (التقليدية)، ص٦٠.
٣- ريمون طحّان، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، دار الكتاب اللبناني - بيروت، طبعة أولى، ٣١٧.
٤- جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، م. فصول. مج٤، ع٤، سنة ١٩٨٤، ص ٤٣.
٥- المرجع نفسه، ص ٤٤.
٦- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص ٤١.
٧- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، طبعة أولى، سنة ١٩٩٠، ص٨.
٨- المرجع نفسه، ص ٩.
٩- R. Jakobson, Huit questions de poétique, fragments de la nouvelle poésie russe) Ed) Seuil P11.
١٠- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٣ (الشعر العربي المعاصر)، ص١١١.
١١- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج١ (التقليدية)، ص ٤٧.
١٢- G.Genette, Figures II. Coll. point, 1969, p124
١٣- Ibid. 125
١٤- P. vallery, in G. Genette, Figures II. P 125
١٥- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث.
١٦- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص ١٩٩.
١٧- لمزيد من التوسع، انظر المرجع السابق، ص ١٧، وما بعدها.
١٨- T. Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme, coll. Points; Ed Seuil 1968, P75
١٩- عثمان الميلود، المرجع السابق، ص ٥٢.
٢٠- أنظر القول، في محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص ٢٠١، راجع كتاب المؤلفين، ص ١٧٥.
٢١- المرجع نفسه، ص ٢٠٢.
٢٢- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج١ (التقليدية)، ص٥٢.
٢٣- المرجع نفسه، ص ٥٣.
٢٤- أنظر ذلك في: الماكري، الشكل والخطاب، ص ٢٠٣.
٢٥- المرجع نفسه، ص ٢٠٤.
٢٦- نفسه، ص ٢٠٦.
٢٧- نفسه، ص ٢٠٦.
٢٨- يقول منير العكش: «كل الدلائل تشير إلى أن شعرنا الجديد يتزحلق بقوة في هاوية اللعب.. اللعب في أكثر معانيه عبثية وسماجة» أسئلة الشعر، ص ٣٨.
٢٩- المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة - بيروت، طبعة أولى ١٩٨١، ص ١١٢.
٣٠- المرجع نفسه، ص ١١١.
٣١- المرجع نفسه، ص ١١١.
٣٢- نفسه، ص ١١٢.
٣٣- نفسه، ص ١١٣.
٣٤- نفسه، ص ١١٤.
٣٥- علوي الهاشمي، مجلة الوحدة، ع ٨٢/٨٣ سنة ١٩٩١ - «تشكيل النص الشعري بصرياً»، ص ٨٤.
٣٦- المقالح، المرجع السابق، ص ١١٤.
٣٧- عنوان المبحث الثاني من الفصل الأول من الباب الأول من كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) وهي أطروحة لنيل شهادة الدراسات العليا بكلية الرباط.
٣٨- بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دارة العودة - بيروت، طبعة أولى، ١٩٧٩، ص ٩٧.
٣٩- المرجع نفسه، ص ١٠١.
٤٠- نفسه، ص ١٠١.
٤١- نفسه، ص ١٠٣.
٤٢- محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب، طبعة ثانية، ١٩٨٨، ص ١٢.
٤٣- المرجع نفسه، ص ٢٥.
٤٤- المرجع نفسه، ص ٢٥.
٤٥- نفسه، ص ٢٦.
٤٦- حاتم الصكر، الشعر والتوصيل، ص٦، انظر مقال إلياس حنا إلياس حول الكتاب بعنوان «كيف يموت الشعر ويبقى» مجلة اليوم السابع، ع٢٦٠، مايو ١٩٨٩، ص ٣٨.
٤٧- محمد بنيس، حداثة السؤال ص ٢٧.
٤٨- المرجع نفسه، ص ٢٨.
٤٩- ينظر مجلة اليوم السابع، العدد ٢٦٩، جويليه ١٩٨٩، ص.٣٩ مقال: أسئلة الشعر ومشكلاته في شبكة الاتصال المعاصر. لـ: طاهر عبد مسلم الشهد.
٥٠- د. عبدالملك مرتاض. النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٣، ص ٤.
٥١- المرجع نفسه، ص ٥.
٥٢- احمد يوسف، التحولات السيميائية، الخطاب البصري، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٣٣ السنة ٩٨ ص ١٤.
٥٣- Voir Essais de sémiotique poétique. L.Larousse P.P 11/24
٥٤- يقول: "إن تكفيك الدليل الذي هو الخطاب الشعري يبرز تمفصلات متوازية للدال والمدلول: نقول إن الدال حاضر كمستوى نظمي للخطاب، والمدلول حاضر كمستوى تركيبي" أنظر المرجع السابق ص١١.
٥٥- المرجع نفسه، ص.ص. ١١/١٢.
٥٦- Nicole Gueunier, L'impossible de G. Bataille, essai de description, structurale in essai de sémiotique poétique . P. 107
٥٧- ينظر محمد الماكري، الخطاب والشكل، ص ٢١٣.
٥٨- د. عبدالملك مرتاض، أ.ي (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لمحمد العيد) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، طبعة أولى ١٩٨٧، ص.ص ١٠١/١٠٢.
٥٩- المرجع نفسه، ص ١٠٣.
٦٠- د. عبدالملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية) دار الحداثة للنشر والتوزيع، لبنان، طبعة أولى ١٩٨٧، ص ١١٣.
٦١- د. عبدالملك مرتاض، أ.ي، ص ١٠٣.
٦٢- المرجع نفسه، ص ١٠٣.
٦٣- د. عبدالملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة (تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية) دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، طبعة أولى.١٩٩٤ ص ١٨٠.
٦٤- المرجع نفسه، ص ١٨٠.
٦٥- نفسه، ص ١٨١.
٦٦- نفسه، ص.ص ١٨٣/١٨٤/١٨٥.
٦٧- انظر "تحليل الخطاب السردي دراسة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق".
٦٨- انظر كتاب "أ.ي" دراسة تفكيكية سيميائية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة.


مـفلح العـدوان *

حوار أتباع الدين الواحد!!

هل من الضروري الدعوة إلى حوار الأديان، بهذه الديباجة المطلقة التي يصاغ بها هذا الخطاب؟ السؤال مطروح بهذه المباشرة لأنه في أحيان كثيرة يتم زج الأديان في عملية الحوار بطريقة قسرية، ولأهداف سياسية، آنية، قبل التفكير في مدى وجود أرضية موضوعية لهذا الحوار المأمول في سبيل لظم نقاط الانسجام لكسر حدة الاختلاف بينها، تحت يافطة عناوينها الكبرى من إسلامية ومسيحية ويهودية!!

ربما من الظلم بمكان مطالبة هذه الأديان بالانفتاح على بعضها بكل أريحية، لتجاوز معضلات خلافاتها الكبرى، قبل أن تكتمل بنية فهمها لذاتها، وتتوصل داخل أطر جبهاتها الداخلية للتوفيق بين طوائفها ومذاهبها وأحزابها، قبل أن تتحاور مع الأديان الأخرى!!

هذه التساؤلات ليست ضربا من التعجيز، أو محاولة وضع العصي في العجلات، إنما فيها نوع من محاولة تلمس الواقع، والتعامل مع دعوات الحوار هذه بجدية وموضوعية، لأن المهتم والمراقب يرى أنه توجد أسباب الخلاف، والتباعد، داخل إطار الدين الواحد، فكيف سيكون الحوار مع الآخر وفق هذا الحال؟

الواقع يوحي بأنه يوجد هناك داخل أتباع الدين الواحد حالة تشظٍ وانقسام وتعدد في المرجعيات والطوائف والملل والنحل وغير ذلك من المسميات التي تحوّل الدين إلى مجموعات متناثرة من المدعين بأنهم أصحاب الدعوة الحقيقية التي قام عليها الدين في أصوله، وبذلك فإننا نظلم تلك الحالات أو المجموعات عندما نضعها تحت عنوان واحد كالدين الإسلامي أو المسيحي أو اليهودي، مثلا، لأنه في داخل هذا السياق الكبير هناك عناوين فرعية كثيرة تجعل من المستحيل التوفيق بين بعض طوائف الدين الواحد ويكون في المقابل هناك تقارب وحوار بين دين من طرف وطائفة من طرف دين آخر، وبالتالي فالحوار يكون منقوصاً وغير مكتمل وفيه نوع من الزيف والإدعاء، ولكي يتم تجاوز هذه المعضلة صار بالضرورة إيجاد صيغة للخروج بتسوية أو مصالحة داخل أتباع الدين الواحد قبل أن يرفع شعار حوار الأديان بين أتباع الديانات الرئيسة المختلفة!!

في هذا السياق لعل نماذج بعض الأعمال الأدبية الإبداعية بدأت تتلمس هذه الفوارق وتشعر بتلك الفجوة داخل الدين الواحد فتحاول إيجاد هذا النوع من المصالحة بينها للخروج بتلك التسوية المنشودة بعد أن عجزت حوزات التفكير الدينية عن الوصول إلى هذا المخرج. فالذي يقرأ رواية "إنجيل الابن" للأمريكي نورمان ميلر سيلاحظ ذكاءه غير العادي في محاولة التوفيق بين الأناجيل الأربعة التي كتبت في غير زمان وصارت مرجعا للديانة المسيحية رغم الفوارق البينية بينها بحيث صارت مجتمعة تشكل محور الديانة المسيحية بكل طوائفها. وهنا يحاول أن يوصل ميلر بينها في انه يجعل المسيح هو من يكتب سيرته ويكتب إنجيله الذي أراده فكانت التسمية "إنجيل الابن" وهو بالفعل خلاصات الأناجيل الأربعة في كتاب واحد. ولعل مثل هذا الاجتهاد الأدبي تجاوز بفاعليته كثيرا من تنظيرات المرجعيات الدينية في تلمسه لمحاولة البدء بوصل الحوار المقطوع داخل الدين الواحد، ويشكل فاتحة حركات جريئة داخل الدين الواحد للاجتهاد فيه وإعادة صياغته والعمل على بناء معمار المصالحة من داخله للإجابة على كثير من التساؤلات، وحسمها، قبل أن يتم الانتقال إلى سؤال المصالحة والحوار مع الديانات الأخرى، وهذا المثال الذي طرحناه في داخل الديانة المسيحية هو ذاته مطروح داخل المذاهب الإسلامية أو الملل اليهودية وهو فعل مشروع، وله مبرراته الآن في عالم باتت تحكمه حروب وخلافات تشكل مساحة الخلاف الديني اكبر قدر فيه إضافة إلى أنها صارت هي المحور الأساس لتجليات الصراع في هذا القرن وعلى كافة المستويات!!

* كاتب اردني

mefleh_aladwan@yahoo.com

تناسج الواقع والمجاز في البنية الترددية : "لو لم يكن اسمها فاطمة" لخيري الذهبي

د. جهاد عطا نعيسة *

يجازف الروائي الذي يعتمد مادة مجازية لعمله بمواجهة جملة من الاحتمالات المربكة، أولها: قلق السرد بين متطلبات الدلالة الرمزية من جهة، والضرورات الروائية لبناء أحداثه وشخصياته ووجاهة نموها الذاتي؛ عبر خضوعها لخصائص بنيتها الذاتية من جهة أخرى. وثانيها: تحوّل عمله في حال إلحاح قضايا أيديولوجية معينة إلى نمط من الكتابة الأمثولية، أو التوجيهية بعامة (الأخلاقية، الفلسفية، الدينية... إلخ)، وثالثها: وهو ما ينتج عن الاحتمالين السابقين من فقدان الروح الإنسانية الحيّة؛ "لمسة الحياة" بتعبير "هنري جيمس"، التي تتسم بها المادة الروائية عادةً، ومن ثم تَحَوّل الإبداع السردي إلى ممارسة أدائية وظيفية خالصة على مقاس ترسيمات جاهزة







؛ أي ما يمكن عدّه اختراقاً لعمود السرد الروائي الأول، وعنصر تمايزه عن أنماط السرد الأخرى؛ أعني جذره الواقعي، كما يلح ويؤكد أبرز المشتغلين في الإبداع والنقد الروائيين، بدءاً من "هنري جيمس" ، حتى "آلان روب غرييه". ولا يشغلنا عن توكيد ذلك كتابُ "غرييه" الحماسي القديم: "نحو رواية جديدة"، الذي كُتِبَتْ بحوثه بين عامي ١٩٥٣ و١٩٦٣م؛ ذلك أن "غرييه" نفسه يبدو كثير التشكك في العقود الأخيرة بالعديد من انحيازاته "النصية"، والشكلية، والتشييئية (١).

على الرغم من ذلك، فإن الروائي السوري خيري الذهبي يحرص في أعماله الثلاثة الأخيرة: "فخ الأسماء"(٢)، "لو لم يكن اسمها فاطمة"(٣)، "صبوات ياسين"(٤)، على خوض مغامرة البناء المجازي في أكثر أشكاله سفوراً، وهو الشكل الذي يتوسّل تكوينات فانتازية تفرض انزياحها المجازي وتلحُّ عليه. إنه أمرٌ لا يصعب فهم مسوغاته في شرط عام وخاص متعدد الوجوه، يغدو المجاز فيه خياراً وحيداً إزاء فجاجة الواقع أولاً، وتقيَّةً لابد منها أمام العشرات من التابوات الجاثمة فوق الصدور والمخيلات ثانياً. هذا وذاك إلى جانب ما يتميز به أداؤه الروائي بعامة من حرفية عالية تستطيع أن تحيل هذه الإرباكات نفسها، إلى حوافز جمالية، كثيراً ما تلامحت خصائصها اللافتة على مدار صفحات الأعمال المذكورة ثالثاً. وهو ما يحسب له بوصفه تجاوزاً إبداعياً لم تستطع تحقيقه حتى تلك الأعمال المجازية التي حصدت شهرة عالمية كبيرة من طراز رواية "١٩٨٤" للكاتب الأمريكي "جورج أورويل". هذا إذا ما تخلصنا من الانحياز إلى نزوع "١٩٨٤" الأيديولوجي الذي اختلطت بسببه المعايير، فاستطعنا أن نقرأ هذا العمل المتواضع فنياً بتجرّد يكشف لنا الكثير من جوانب فجاجته الأمثولية.

في "لو لم يكن اسمها فاطمة"؛ موضوع قراءتنا

تناسج الواقع والمجاز مع البنية السردية

النقدية هذه، لم يكن هاجس "الذهبي" الأول ضبط سرده على مقاس مفرداته المجازية ، بل الاحتفاء الواضح بالدقة التفصيلية الواقعية لهذه المفردات ، وهو أمر يتيسر الوقوف عليه فيما يتصل بتكوين الشخصيات وحواراتها وبناها النفسية وطبيعة القضايا التي تعيشها، وخصائص الفضاء الروائي الذي تتفاعل معه وفيه بعامة...إلخ، على النحو الذي غدا معه المستوى المجازي للسرد كاشفاً وتابعاً للمستوى الواقعي وليس العكس؛ تسعفه في ذلك مرجعية اجتماعية تاريخية مميزة تُخلِّق أدواتها الفنية بكثير من الدراية، معيدة إلى الذهن تلك الخصوصية التي ميّزت الأعمال المجازية لكبار الروائيين العرب من طراز : كاتب ياسين و نجيب محفوظ و جمال الغيطاني، من جهة ثراء التفصيلات الواقعية داخل النسج المجازية العامة لبناهم السردية.

مدن ميتة:

سلمان البندقدار. هذا هو اسمه، أما مهنته فهي مخرج سينمائي برسم العطالة القسرية خمسة عشر عاماً، قبل أن تتاح له فرصة سينمائية مع إحدى المحطات الفرنسية، الفرصة التي تمضي الرواية في عرض جملة الحيثيات الإشكالية التي تواجهه وهو في صدد تحقيقها:

"كان قد تعاقد مع محطة فرنسية لإخراج عدّة أفلام توثيقية عن المدن الميتة (خطوط التشديد في هذه الدراسة دائماً من عندي) في شمال سورية، مدن كانت عامرة بالحياة والأسواق والمعابد وطرق التجارة،ثم تَوَقَّفَ كل شيء، ولم يتبق من كل تلك الحياة إلا أعمدة ضخمة، وكاتدرائيات، أو معابد لو أصغيتَ جيداً لسمعتَ أصداء التراتيل ما تزال تتردد بين جنباتها، ولكن العين لا ترى إلا الرخام المجزّع في الأعمدة والتيجان الكورنثية المائلة بعد الزلزال على الأرض"(ص٩ ١٠).

الواقع والمجاز جنباً إلى جنب في تكامل وتناسج ثريين يفتحان آفاق السرد ولا يحدّانها؛ وهو يطلق قضية "المدن الميتة" و"الزلزال" في صفحات النص الأولى، كما يطلق قبلها قضية "الصاعقة" عنواناً للفصل الافتتاحي. وذلك قبل أن يمضي كي يكشف أو يكاشف عبر عدد من المخطوطات التي توضع بين يدي سلمان بالسيرة السرّية لأمه فاطمة

> **لم يكن هاجس "الذهبي" الأول ضبط سرده على مقاس مفرداته المجازية ، بل الاحتفاء الواضح بالدقة التفصيلية الواقعية لهذه المفردات ، وهو أمر يتيسر الوقوف عليه فيما يتصل بتكوين الشخصيات وحواراتها**

الشاكر، التي تبدو له شيئاً يستعصي على التصديق؛ سيرة تتشكل من مفردات وتفاصيل واقعية تماماً، في الوقت الذي يُلاحَظ فيه آن الشرط الذي يعيشه سلمان وهو يطالع المخطوطات التي تكشف هذه السيرة (ملامح المكان وحديقته المدارية وسط جفاف المدينة... سلسلة مفارقاته الزمنية عن الزمن الواقعي، ثم النهاية الغرائبية لتحوّل ملامح هذا المكان ومن ثم اختفاؤه بعد فروغ سلمان من قراءة المخطوطات...إلخ)، هذا الشرط يمكن قراءته بوصفه إطاراً "فانتازياً" يسهم في صياغة البعد المجازي لحياة فاطمة ومصيرها.

إنّ تأمُّل المستويين الواقعي والمجازي في وحدة تفاعلهما المحكمة، يخلص بنا إلى تلك الخاصية الهامة، التي تشكل أبرز نواظم الأداء المجازي لخيري الذهبي، ولاسيما في أعماله الأخيرة، وهي: استناده إلى عالم واقعي متين يتأسس عليه ويستمدّ صلابته منه، وهو ما يمّيز مثل هذا الأداء عن ذلك النمط المتعجِّل المرتبك الذي يحيل "المجاز" فرصة ملائمة للتفلت من أهم مقومات الكتابة الروائية.

حكاية سلمان وحكاية فاطمة:

هو إذن سلمان البندقدار المخرج السينمائي الذي جاء من دمشق إلى الشمال السوري برفقة مصوره يوسف، بعد أن تعاقد مع المحطة الفرنسية لتحقيق عمل وثائقي عن المدن الميتة، مخرج تتلبس مُهنتُه نمطَ حياته ؛ فلا يستطيع الخروج من إهاب المراقب والمتأمل لكل ما يجري حوله.

كانت المعالجة التي قدّمها إلى المحطة مؤثرة؛ فهي تشيد بـ "الهلنستية" التي يتحمس لها بوصفها الفترة الأزهى في تاريخ البلاد؛ حيث امتزاج الحضارات دون ترفّع إحداها على سواها، أو هي رسالة استنجاد تقول للمحطة الفرنسية نحن ننتمي إلى حضارة متوسطية واحدة، أعطت أجمل ما عرفته البشرية من فلسفات وأشعار وذكريات عن زمن الإنسان الذهبي، إلى أن جاءت "البيزنطية" ليبدأ تاريخ القسر والقهر واعتداء الإنسان على الإنسان تحت عنوان المعتقد الواحد والرغبة في توحيد العالم تحت راية واحدة.

"أكان يغازل القائمين على المحطة معلناً بأنه متوسطي؟ أم أنه كان يعلن احتجاجه على البيزنطية الجديدة تحت اسم الحزب الواحد"(ص١٠).

إنه حوار سلمان مع نفسه، أو حوار النص الذي يوحي أحياناً ويصرِّح أحيانا مع قارئه، وهو أيضاً حوار النص مع كاتبه بوصفه مبدعاً ومواطناً يعايش هو الآخر مع شخصيته التخييلية الزمنَ نفسه وأسئلته الملحّة نفسها، وفي مقدمتها سؤال "البيزنطية الجديدة" وقهرها وعطالتها ، والذي لا شكّ أنه يتمنى في ركن خفي منه مثل سلمان أيضاء إذ يُفاجأ بصاعقة تنذر بعاصفة قادمة أن تحدث العاصفة، "فلعلها تخفف قليلاً من الملل الذي يستنقعه"(ص٥)، الملل الذي عاناه سلمان خمسة عشر عاماً متتالية؛ منذ أن عاد من دراسته السينمائية يحلم بمشاريع سينمائية استحال عليه تحقيق أيٍّ منها في شرط الحصار متعدّد و ضارب الجذور.

سلمان هذا.. سلمانه أو سلماننا، ذو الأحلام الموءودة يجد نفسه مضطراً وهو في صدد تنفيذ مشروعه المذكور في "المدينة الميتة" إلى تقديم بعض التنازلات لتيسير عمله، تنازلات لم يكن في أعماقه راضياً عنها ، ومنها مسايرة الطقوس الاستعراضية في الاحتفاء به التي رعاها كل من: "أمين الشعبة ومدير الناحية والغامض بينهما" (بوسعنا أن نتأمل هنا الروح التهكمية البليغة وجذرها المضحك المبكي المعيش في عالمنا الشرق ثالثيّ، عبر التعريف المذكور بثالث الثلاثة: "الغامض بينهما").

هكذا أتيح له مشاهدة تلك اللوحة الزيتية في مكتب مدير الناحية:

غزال مطارد يلجأ إلى بركة ماء





محاطة بالشجر، وفجأة، وفي اللحظة التي آمن فيها بوصوله إلى بر السلامة تتكشف الأشجار عن الصيادين وبنادقهم. لوحة شائعة مرسومة بقدر من السذاجة سبق أن رآها مراراً، لكن اللافت في رسمها كان الذعر في عيني الغزال، ذلك الذعر الذي جعله يستعيد من قاع ذاكرته لوحات مماثلة لغزلان تضطرب عيونها بالذعر نفسه. وإذ يستجلي اسم الرسام في اللوحة يفاجئه التذييل الذي لا لبس فيه: "فاطمة الشاكر زوجة مدير المال عام ١٣٦٢هجرية الموافق ١٩٤٣افرنكية"(ص٢٠).

بهذا الاكتشاف المفاجئ؛ ففاطمة الشاكر هي أمه ومدير المال ركني البندقدار هو أبوه، وبسلسلة من الحيثيات "الفانتازية" ذات التفصيلات الواقعية يُشرعُ السرد أبعاده المجازية على الكثير من أسئلة الراهن وتفاعلاتها الملحّة : إذ يقتحم وليمة الغذاء التي يشارك فيها ثلاثي المتنفذين المذكورين رجلٌ يبدو مألوفاً لسلمان على الرغم من عدم قدرته على تحديده، ملتبسُ السن بين كهولة الملامح، وشباب الجسد وحيويته وقوته، ببزّة رصاصية رسمية، جيّدة الكيّ ، وبربطة عنق"فراشة"، رجل يحظى باحترام طاقم المتنفذين على نحو لافت وينادونه بـ"المسيو غسان" (ليس من الصعب الوصول إلى دلالة المسيو غسان لاحقاً بوصفه الذاكرة التاريخية التي لا يستطيع أحد مصادرتها)، يصرّ على استضافة سلمان في داره المفارقة بمكوناتها وحيثيات العيش فيها، كما أشرنا. في تلك الدار تفاجئة لوحات أمه الكثيرة المشغولة بموضوع الغزال المطارد، والـ"بورتريهات" والرسوم الزيتية العديدة التي رسمها لها فنان مجهول التوقيع، كما تفاجئه مخطوطاتٌ اعترافية لها أيضاً، ولأبيه ولقائد الحامية الفرنسية "فيليب أوغستان"، وللمسيو غسان نفسه؛ الذي يدعوه إلى قراءة تلك المخطوطات بوصفها "مادة أولية" لفيلمه؛ وسط دهشة سلمان في كون ما يسعى إلى الشغل عليه فيلماً توثيقياً وليس فيلماً روائياً أو ما شابه، واختفاءُ "المسيو غسان" غير مرة لدى التماسه حين قراءة المخطوطات، مما يُراكم الأسئلةَ في مخيلة سلمان أمام كل ما يجري، وبخاصة مع إشارة المسيو غسّان التالية! "اقرأ النص أولاً.... لقد انتظرناك....

من هي فاطمة، وما هي حكاية اسمها الذي يرسم عنوانُ الرواية تحفيزَها الأولَ ، بوصفه أولى علامات نص تتعدد وتتداخل علاماته ؟ هي فاطمة الشاكر، الصبية الدمشقية، التي امتلكت سراً خاصاً للفتنة والسحر

عشرين وربما ثلاثين عاماً"(ص٣٩)،

"لو لم يكن اسمها فاطمة":

من هي فاطمة، وما هي حكاية اسمها الذي يرسم عنوانُ الرواية تحفيزَها الأولَ ، بوصفه أولى علامات نصٍّ تتعدد وتتداخل علاماته ؟

هي فاطمة الشاكر ، الصبية الدمشقية ، التي امتلكت سراً خاصاً للفتنة والسحر والغموض الأنثوي أوجَزَته مشابهتُها المذهلة لأسطورة السينما الهوليودية: "غريتا غاربو"، التي حفرت بفتنتها وغموض نظرتها رغبات مكتومة وصريحة في أفئدة فتيان وشباب أجيال عديدة، وفي مقدمة هؤلاء ركني البندقدار الباحث عبثاً من بيت متعة إلى آخر، عن إطفاء شهوة فجّرتها مرة مشاهدة سينمائية لذلك السحر الـ"غاربوي" الذي لا يُضاهى، ركني البندقدار الموظف الحكومي ذو الأصول التقليدية، الفقير بعلمه ومواهبه ، إذا ما استثنينا موهبة الوصولية الفائضة التي ترسم له الدرب المناسب دائماً للارتقاء الوظيفي، تزلفاً ومهارة يجيد فيهما أيما إجادة، تسلّقَ الموقع الأفضل لنهش الأكتاف، لا يهم في ذلك اعتبارات الكرامة والتقاليد وأعرافهما المتوارثة جيلاً إثر جيل..

هي فاطمة الشاكر التي قطعت رحلة علمها، الذي تفوقت فيه فكانت الأولى في مدرستها، كي تكرّس زوجةً فحسب، لهذا "البندقدار"، بعد أولى انتصارات وصوليته، التي رفعته من "تحصلدار" إلى كبير عدادي الأغنام في البادية، معززاً بسيارة فارهة تستثير موافقة أهلها على مصاهرته، وحسد قريناتها ، وسكوتها الراضي بعد رفض.. منصب مغر حازه بشرط باهظ في عرف القيم الوطنية؛ وهو تقصّي مواقع القطع الأثرية الثمينة وبيعها للمستشار الفرنسي، بعد ثبوت كفاءته في هذا المضمار في هديته الأثرية الثمينة إليه.

هي فاطمة الشاكر التي عُرفت فيما بعد بـ"فاطمة السنغال"، وذلك إثر قَسَم أطلقته: "ألا تخرج من بيتها مادام هناكَ سنغالي واحد في سورية" (ص٨٧) بسبب من تحرش دورية سنغالية من دورياتٍ الانتداب الفرنسي بها بنداء واحد صاخب متلاحق: "فاتيما.. فاتيما"!..

نداءٌ ما كان يعرف أصحابه من أسماء المسلمات سواه، وما كانوا يعرفون أنه كان فعلاً اسم من ينادونها (هنا تكمن مفارقة عنوان الرواية)، فجاءت الرمية من غير قصد الرامي، رمية التقطها فقهْقهَ لها وصفّق وتصاخب عبد الغني؛ سمّان الحي الأزعر الدؤوب على ملاحقتها بتورياته الماجنة، فاطمة التي حوصرت بمهانتها وعجزها عن الانتقام وسط عالم أدار لها الظهر لحظتها، وهي في أمسِّ الحاجة إليه، عالم مجسّد بحماة مشغولة بصلاة تستغفر ذنوباً لا يعرفها أحد، وزوج مزمن السفر، زوج يرتد صَغاره على قَسَم الزوجة بوصفه موظفاً وابن حكومةً حريصاً على الحفاظ على مواقعه ومنافعه لديها. استنكاراً وسعياً دؤوباً ملحاحاً إلى ثنيها عنه، قبل أن يتفتق حسّه الانتهازي عن التماس الفتوى المناسبة لدى أحد الشيوخ، التي تتيح التحرر من القَسَم دون النكوث به: هدْم الجدار الفاصل بين بيته وبيت الجيران؛ كي تخرج من الثاني بعد أن حرّمت على نفسها الخروج من الأول ، الفتوى التي فاز في سعيه إليها بمنصب مدير المال في البادية كلها "بأصوافها، وسمونها، وأجبانها، ولقاها الأثرية"(ص١٠٤)..

هي أيضاً "فاطمة الضباع" التي ذاع لقبها الجديد وشهرتها مرة أخرى حين أنقذت زوجها وأنقذت نفسها من موت محقق إثر إصابة الزوج ونزيفه في رحلة صيد صحراوي؛ إذ أسعفته بمهارة، وقادت به العربة نحو الطريق الصائب، فنجيا معاً من حصار قطعان ضباع أثارتها رائحة دماء الغزلان التي حشدها الزوج في مؤخرة العربة؛ شهرة وصخبٌ إعلامي جديدان تكشّفَ اهتمامُ ممثلي "الانتداب الفرنسي" بهما عن محاولة جلاء سر عسكري ملتبس ارتبط بوجود

قبعة جندي ألماني في "كادر" الصورة الملتقطة للعربة الناجية من متاهة الموت الصحراوي، مما أثار المعنيين في"المكتب الثاني" في حكومة"فيشي" لتقصّي حقيقة صاحب القبعة، وهدف رحلته ووجهتها، وسبب إصابته.. فاطمة الضباع التي كان عليها أن تواجه من جديد وصولية الزوج؛ إذ يلحّ على سفورها أمام وجهاء "الانتداب" وممثليه وقد قصدوا منزلهما للعشاء كلٌّ خلف هدفه، هي التي لم تعرف السفورَ أو تتصوره يوماً، فتطلق تحدّيها بعد طول جدال في وجه ضعة الزوج المخزية: "إن أسفرتُ أمامهم بناءً على طلبك، فلن أحتجب إلى الأبد".(ص١٥٨)..

هي فاطمة التي تشعل مشابهتُها "الغاربوية" في سفورها المتحدي آنذاك الولهَ في قلب ومخيلة الكابتن "فيليب أوغستان" قائد حامية البادية الفرنسي، المحارب الجمهوري السابق في الحرب الأهلية الإسبانية، المنقلب على ماضيه واللائذ من هزائمه بفرقة الموت الفرنسية: "الليجيون إيترانجيه"؛ مجمّع الهاربين من ماضيهم وأحلامهم وأسمائهم وأديانهم وأوطانهم، بحثاً عن انتماء جديد عُدّتُهُ القدرة المنفلتة من عقالها على القتل، "فيليب أوغستان" الفنان السابق الذي استحالت أصابغ فرشاته نجيعَ ضحايا أبرياء مسفوحاً بغير حساب؛ ثائر الأمس وقاتل اليوم الذي ينتزع من رماد ماضيه سحر "غاربو" الذي لا يُضاهى في فيلمها "الملكة كريستينا" فتذهله المشابهة "الفاطمية" للأسطورة الهوليودية بما تثيره في فضائه الشرقي الجديد من أحلام، فتغدو المرأةَ المشتهاةَ والملهمة والتلميذةَ، التي تبدأ مشوارها في عَالم الخط والشكل واللون على يديه، قبل أن ينهي رحلته العسكرية المسكونة بشهوة القتل عائداً أو هارباً إلى بلاده أشلَّ مقعداً، إثر نزوة فروسية مخفقة على ظهر أصيل جموح (ص١٧٤، ١٧٥)..

هي فاطمة التي ستعود إلى الرسم بعد انقطاع سنوات إثر فقدانها المعلّم والمرشد الأول "فيليب أوغستان"، فتلقى مرشدها (أو مدمّرها) الثاني: "معاوية"، المتنفذ، رجلَ الزمن الجديد، الذي سيقدّم لها مع رغبته التعويضية فهي تكبره بعشرة أعوام شهادة الثانوية على طبق من غشٍّ خالص، و شهرة فنية موجَّهة على طبق غش آخر، ثم أشهراً لدورة تدريبية في عاصمة الفن العالمي "باريس"، مع علاقة حب مجهولة الدوافع في البداية قبل أن تسفر عن عصاب استحواذ مأفون على المدينة، أو ما يمثلها، لريفيٍّ مسحوق يلاحقه حلم عرش مديني لاح له داني القطاف، بعد أن امتلك زمام تاريخ هجين منحنيّ الظهر، فانتقل بغير وازع، من هوس الاستحواذ على الأم وما تمثله في ذاكرته ووعيه السقيمين، إلى هوس الاستحواذ على ابنتها. معاوية أو "علاء الدين" الزمن الجديد و"الفانوس" الجديد الذي يُصيِّرُ بنفوذه ما لا يصير:

"فيما بعد سأذكر الفانوس السحري الذي مَلَكَهُ معاوية، فجعله يهتف لوزير التربية، فيسقط الوزير شرط الزمن المخصص للتقدم للشهادة الثانوية، وذكرتُ رئيس قاعة الامتحان وهو يبدل أوراق امتحاني المضطربة. ذكرت المعجزات التي اقترفها، والأموال التي كان يأمر بصرفها، والسيارات التي كان يبدّلها. والقصر الذي بناه...إلخ(ص١٨١).

وهي أخيراً فاطمة التي تعيش توبتها من تجارب حياتها كلها، وعزلتها وبقاءها السري على قيد الحياة؛ إذ عُدّتْ ميتة منذ سنين في حادثة السيل العظيم على طريق "عرفات"، بعد محاولة انتحار أنقذت منها وسافرت إثرها لأداء فريضة الحج.. فاطمة التي تَكشف لسلمان في مخطوطها مع سرِّ بقائها على قيد الحياة وأسرار ماضيها سراً آخر: هو كونها الجهة التي تقف خلف مشروع المحطة الفرنسية التي تعاقدت معه.

فاطمة الشاكر الذاكرة التي تقتات في مخطوطها من أسرار حياتها الخاصة، فتستبيحها ماضياً وحاضراً لولدها، المخرج المحظور كي ينجز فيلماً يخرج به من عطالته المزمنة، فيلماً ينصفها وينصف سواها من ناس المدن الميتة، وهي أيضاً المرأة الأم التي كانت قد ارتسمت في مرآة بُنُوّته صورة أخرى ملونة بالذكريات الحميمة، وهدهدات الطفولة، والمائدة الجاهزة لحظة الجوع، وكذلك: بالنقار الدائم مع الأب.

حياة كاملة ملتهبة بالكثير من التفاصيل المؤثرة رسمها خيطان سرديان: سرد خارجي مروي بضمير الغائب التقليدي العليم يلاحق وقائع مواجهات الابن وهو في صدد مهمته السينمائية في المدينة الميتة في زمن هو أكثر موتاً، ويستعيد في مجرياته ذاكرياً ومن منظور البنوّة الخالصة تلك المساحة الأمومية الجميلة المفتقدة لفاطمة، وسرد داخلي بضمير المتكلم، وسيلته "الضمنية" يوميات متعددة المصادر، تسفر عن صورة نقيضة وهي تكاشف بصفحات مجهولة لديه من حياة فاطمة. وبلقاء ومقابلة الخيطين السرديين ترتسم الصورة كاملة لفاطمة الشاكر: فاطمة الأم الحنون، وفاطمة المرأة التي عاشت وكافحت وتعذبت وقاومت وأحبت وكرهت وانتقمت، قبل أن تستسلم لتوبتها النصوح.

من هي فاطمة في "معادلات السرد الموضوعية" في جملة إحالاتها الخاصة والعامة بعد ذلك كله إذن؟ أهي امرأة نهبت مصيرها الأقدار إذ خانها مراراً كل من وضعت مصيرها بين يديه؟ أم هي تجلٍّ مجازي لكل ما أو من نخذله أو نخونه، نحن الأمناء على حياته ومصيره؟ بعد أن نُصمَّ مسامعه بدَويٍّ وعودنا، على النحو الذي تغدو معه العَودة إلى طمأنينة السلف، اليائس من خلاص الأرض والمستجير بوعد السماء، الملاذَ الوحيدَ المتبقي؟

إنها هذا وذاك، في نص حاذق، يصرِّح أحياناً حتى الإدانة السافرة، ويوارب أحياناً حتى التضليل، في لعبة سردية ماهرة، تعطي وقت تشاء وتمنع وقت تشاء. ولا يعيب النص بساطة المرموز إليه خلف ذلك كلّه؛ فالعبرة الروائية لا تتخلق في المرموز إليه الغائب، بل في المادة النصية الرامزة، الحاضرة في جملة علاماتها وأدواتها وتقنياتها وتفاعلاتها، وإلا لكَفَت الرواية والمؤمنين بضعة سطور تمنح مغزاها لقارئها، فتوفر عليه الجهدَ والوقت.

خصائص البنية الجمالية الدلالية للنص:

يقوم النص على شبكة جمالية ودلالية متداخلة ومتناغمة محكمة البناء ذات توليفات ترددية، تستند إلى قدر ملموس من التكرار والتقابل والتماثل والتضاد والتناصّ يمكن ملاحقة أبرز تجلياتها فيما يلي:

١. تواتر السؤال الذي يخترق السياق السردي مرة بعد مرة مستجلياً حقيقة فاطمة، في ذهن سلمان الابن المصعوق مما يقف عليه في المخطوطات الاعترافية من أسرار تتصل بحياتها، وهو



سؤال يقوم على مقابلة ضدّية بين الصورة الذاكرية القديمة التي تفرض استعادتها من جهة، وصورتها الأخرى التي تكاشفه المخطوطات بها فناناً ومخرجاً وتفرض حضورها عليه من جهة أخرى، فينطلق لسان حاله مكرراً تلك الثنائية اللفظية الفصامية الحادة التي يتقابل ويتنافى فيها وجها الصورة: "أهي فاطمة الحوّل ياغنام حوّل، وفاطمة جوعان بدّي آكل..؟" ،أم "فاطمة السنغال ، وفاطمة الضباع، وفاطمة أوغستان ومعاوية...؟" فاطمة الذاكرة المطمئنة حول أمٍّ ماتت منذ سنوات، أم فاطمة التي تسوط هذه الذاكرة وتقضّ رقادها وأمنها، وهي تكاشف بأسرار حياة لا تصدق، وتكاشف معها ببقاء مفاجئ على قيد الحياة وعزلة إرادية وصلة بتمويل سينمائي لا تخطر في البال؟

في تضاد الوجهين ومفارقاته ترتسم فاطمة، بوصفها شخصية خارجة من الحياة لا شخصية مؤمثلة أحادية اللون، وبوصفها كذلك، فهي فاطمة الأم مشبعة الأمومة في علاقتها بابنها، وهي أيضاً فاطمة المرأة التي تكتمل طاقة الحب لديها وتمتلك معناها الإنساني الحي بالبحث المضني عن بديل لنذالة الزوج، الذي تهون كرامته وكرامتها عليه غير مرة، فيسفحهما على مذبح وصوليته.. "الخرتيت ساقط القرن" كما تصفه في مخطوطها (ص٦٥) بكل ما في هذا الوصف من دلالة مادية و معنوية.

٢- تواتر المغزى الدلالي مع ثبات الدالّ وتغير محمولاته، وهو ما يُلاحَظ في توصيف المدينة مثلاً، الذي يتردد ويتناثر في صفحات النص وبين سطوره: "المدينة الميتة"(في كثير من الصفحات).. "المدينة الملعونة المضطربة بالأعمدة المكسرة.. "(ص١٠٦).. "المدينة الضائعة عن رحمة الله منذ قرون"(ص١٠٩).. "مدينة العمد المهشمة"(ص١٣٤).. "مدينة الأصنام بلا رؤوس"(ص١٤٧).. "المدينة التي غضب الله عليها والشمس"(ص١٥٠)...إلخ. وهو تكرار له وقعه وتأثيره المميز ليس على المستوى الشكلي فحسب، من جهة ضرورة التنويع اللفظي بوصفه قيمة كلاسيكية معروفة وشائعة في ألف باء البناء النصّي بعامة، بل في تعدد أنماط إثارات الدلالة في كل مرة تتنوع فيها محمولات الدال.

٣. "الاستراتيجية" الخاصة بتواتر يترافق مع تفعيل متصاعد ومتلاحق للألفاظ ذات المحمولات الهامة في النص:

لنلاحظ مثلاً الخطوات التي خضعت لها لفظة "قَرَم" وفقاً لهذه الاستراتيجية:

أ شرحُها في المتن.

ب تحفيزها في شاهدين ميثولوجيين.

ج تثمير دلالتها المحفزة في النص، وهو ماجعل كلاً من اللفظ ومحمولاته مشبعاً بالآخر، لكأن قراناً نهائياً قد أنجز بينهما على نحو يستدعي فيه القرينُ قرينَه كيفما جاء، وأينما جاء.

لنعد إلى بعض التفصيل في الخطوات المذكورة:

"القَرَم.. قارَنَ هذه الكلمة بكلمات مشابهة في لغات عرفها، ولكنه اكتشف سعيداً أنها كلمة عربية لا مثيل لها في لغات العالم. القرم.. إنه الشهوة إلى اللحم، الجوع إلى اللحم ولاشيء آخر، القرم. إنه ليس الجوع، وليس النهم، وليس الجشع، وليس الجلوعة وليس الفجعنة.. إنه القرم"(ص٧).

وفي صفحة لاحقة:

"وتذكَّرَ هومير وحديثه عن الآلهة القَرِمَة لرائحة الدهن، وتذكَّر التوراة وحديثها عن يهوة المتقرم لرائحة الدم والدهن المحروق"(ص١٣).

ثم في صفحة لاحقة أخرى:

"كان يرى المشهد بعيني المخرج، فرأى المشهد جزءاً من ساتيريكون بكل شهوانيته وحيوانيته ووثنيته. رأى السيد مدير الناحية، والسيد أمين الشعبة، والغامض بينهما وقد غاصوا في أفخاذ الفراريج ينهشون، والدهن قد لوّث خدودهم وشفاههم.... كانوا ينهشون، وينهشون، والدهن يقطر و..تشكل المشهد كاملاً، وتمنى لو أن الكاميرا جاهزة للاحتفاظ بهذه النظرات الغائمة المستمتعة"(ص٢٦-٢٧).

هذا التصعيد الدلالي يصل إلى ذروة بلاغته الوحشية، في تنويعات لاحقة ذات تركيب سيريالي صادم، يتصارع فيه الطاقمُ نفسه وهو يعرّي حتى العظم قَعوداً مشوياً بكامله ، أو ينتظر نضج القَعود الحيِّ المرفوع بالخطاطيف يجأر برغاء آلامه؛ إذ يُرفع فوق نار هادئة وسط اللهاث والفحيح والنحنحة والنهنهة (ص٣٥-٣٦ و٦١مثلا). وكثيراً ما تخترق مفردات المشهد، مع تنويع بسيط بحسٍّ سينمائي "مونتاجي" واضح، لحظات معينة في قراءة سلمان للمخطوطات، حيث تتقاطع معاناة فاطمة في ماضيها مع مصير القَعود الذي يتم تناهشه أو شيّه حياً في حاضر السرد.

هكذا يحضر كل هذا الفضاء الدلالي الذي أُشبعت به تدريجياً لفظة "القرم" كلما ذُكرت هذه اللفظة، وهكذا تحضر لفظة "القرم" دون سواها بوصفها اللفظة الوحيدة المشبعة دلالياً كلما مرَّ تفصيل يتصل بشهوة اللحم واقعاً، أو مجازاً.

٤- تواتر مكونات مشهدية واحدة لموصوفات مختلفة:

يقوم توكيد بعض القضايا في النص ، على تواتر مكونات مشهدية معينة؛ ألفاظاً، و صوراً، وجزئيات أخرى في توصيف مشاهد مختلفة، بقصد تحقيق روابط مقصودة بينها، وهو ما يمنح السرد قيماً تعبيرية ذات تأثيرات خاصة ؛ إذ يجعل من اللحظات السردية المشغولة بذلك بقعاً أرجوانية(٥) في السياق النصي تستثير اهتمام القارئ، وتحرّضه على التساؤل للوقوف على المعنى الخاص الكامن خلفه.

مرة أخرى نعود إلى تلك التفاصيل "الساتيريكونية"؛ كونها التفاصيل الأكثر تواتراً في النص، بما تحفل به من دلالة/ دلالات محورية:

تتكرر تفاصيل القرم الجماعي بوصفها حالة انخطاف كلّي في حفل التكريس للمنتسبين الجدد إلى "الليجيون إيترانجيه" مسبوقةً بالإشارة إلى "الموت" بوصفه العملة الوحيدة المتداولة في هذه الفرقة(ص٩٧) ، وهو ما يَردُ في مخطوطة "فيليب أوغستان" اللائذ بها من هزائم ماضيه، والذي غدا بعدها واحداً من أشد الوالغين في شهوة الدم والقتل المجاني فيها:

"في المعسكر الأول بعد الولادة الجديدة في الفرقة الجديدة، رأيتهم واللحوم في أفواههم ينهشون، كانوا يقيمون لهم حفل تكريس وتعميد جديدين، حفلاً شووا فيه الخنازير والعجول على السفود كاملة وكانوا ينقضّون وينهشون في شهوة لم تكن تشبه شهوة الطعام. جرّوني إلى مشاركتهم، لأكرّس أخاً جديدة في أخوية النهش، في فرقة الموت. لحظتُ مزق اللحم بين أسنانهم، ولمعان الدهن على ذقونهم، فتساءلت: أي لحم يأكلون" (ص٩٧).

لقد غدا هذا التوصيف خصيصة راسخة لهذا النص ، مُلْكية لها استحقاقاتها؛ يجد القارئ نفسه ملزماً بإنشاءات دلالية مستندة إليها ومرتبطة

بهـا، وهـو يتـابع عـلاقـة كل من ركني البندقدار، وفيليب أوغستان، و معاوية بفاطمة. فركني البندقدار مثلاً، المولع بأكل "الفتايل" نيئة، والذي يتلمّظ تشهياً لها كلما خطرت بباله ليس سوى متقرّم من طراز خاص يجمع ببساطة بين شهوته "الغاربوية" وسعار قرمه في توصيف فاطمة منذ لقائه الأول بها:

"ولما قرّبتُ لَسَلّمْ عليهم شمّيت ريحة الفتايل. أعوذ بالله حدا بيصدّق بنت كاملة مْكَمّلة وجه غريتا غاربو، والريحة ريحة الفتايل. الفتايل.. يا الله. في شي بالدنيا أطيب من الفتايل"(ص٧٣) (مخطوط ركني البندقدار يجيء بالعاميّة، وتَعَمُّدُ ذلك غني عن الشرح).

كما أن "فيليب أوغستان" الملقب بـ"ساتان" (الشيطان) الوالغ بالدم، بدءاً من طقس تعميده المذكور في "الليجيون إيترانجيه"، إلى جرائمه المتكررة في ملاحقة ضحاياه، التي لا توفر حتى الأطفال والنساء، بعد أن غدا قائداً لقوات البادية، ليس سوى تجلٍّ آخر لهذا القرم الوحشي؟

"لا أعرف، ولكن فيَّ شيئاً لا أعرف كيف يطغى، فيجعلني لا أعرف التوقف عن القتل"(ص١٠٧).

وقل الأمر نفسه عن معاوية؛ الرمز البارز للمتنفذين الجدد، رجل الفساد وحلم الاستحواذ الذي لا يرتوي: "حتى الحشود كلها لا تكفي"(ص١٨٢)، "لا.. لا يكفون. بل كل هؤلاء الذين ترينهم تحت لا يكفون"(ص١٨٣)!

هل يمكن أن يغيب المعنى الكامنُ في ذلك كله بعد كل هذه التفاصيل التي تتردد في النص فتشدّ وشائجها بين شخصية وأخرى ومشهد وآخر؟ وبخاصة الموقع المجازي لشخصيةً فاطمة ومعاناتها، إذ يتم تنازعها جسداً وروحاً بين كل هؤلاء "المتقرّمين"، والتبادل الدلالي الذي يتيحه النص بين فاطمة و"المدينة الميتة"، والغزلان الملاحقة بطلقات بندقية "البندقدار" المجنونة، وبخاصة إذا ما أضفنا إلى ذلك ما يجيء في النص من سعار ركني البندقدار وهو يندفع مدفوعاً بالشهوة نفسها في قتل الغزلان وتكديس جثثها في مؤخرة العربة، على النحو الذي أثار إقياء فاطمة المتواصل الذي كادت تنزف معه أحشاءها في رحلة الصيد الكارثية التي صَحِبَتْهُ فيها: "كان يقتل ويقتل..."(ص١٣٧)، وكذلك بين انتحار فاطمة وهي تكتشف مرة واحدة كل تلك الخسّة التي أسفر عنها مَن حسبته حاميها وجدارها الأخير.. معاوية، وقفزة الغزال الأخيرة، أو رقصة الموت التي تماثل غناء البجع لحظة نزيف الروح؟ كي يخلص بنا المعنى إلى دور هؤلاء جميعاً في قتل فاطمة، أو تدميرها، فاطمة الإنسان وفاطمة الرمز، عبر ما جرّعوها إياه من سمٍّ أوهَمَها كلٌّ بدورة أنه ترياقها الشافي، فأسلموها إلى التدمير الذاتي والزهد بكل ما بدا حباً وكان في حقيقته قتلاً تدريجياً ممنهجاً، وهو ما تدركه فاطمة نفسها فيما يتصل بمعاوية آخر القتلة، و أكثرهم انحطاطاً ودناءة:

"وعرفتُ أن رصاص معاوية قد تسرَّب إلى دمها، وعرفت وإن متأخرة أن تلك الأصباغ التي زيّن بها معاوية طريق الحب لم تكن إلا الرصاص المذاب يتسرب إلى الدم حاملاً السم والموت"(ص٦٩).

٥. التحفيز التناصّي المتصاعد:

وبخاصة ما يتصل منه بعناصر الرقصة الزورباوية كما جسّدها نص "كازانتزاكي" الشهير: "زوربا اليوناني"، والمشهد "الساتيريكوني" في مستواه السمعي البصري كما جسّده فيلم "فيلليني": "ساتيريكون فيلليني"(١٩٦٩)م، على نحو يسهم في توسيع آفاق النص وشحنه بالكثير من الظلال والتضمينات والايحاءات والتواشجات المتنامية في حقل دلالي آخر يتكامل مع الحقل المشار إليه في الفقرة السابقة، بين كل من: فاطمة، وأبو الشيما، و"زوربا"، وسلمان، وفتاة جرة "الأمفورا". فـ"أبو الشيما" الشوّاء الجموح الذي لمحه سلمان في وقفة تحد ندّيه يحتجّ فيها على قوى الطبيعة الثائرة، ثم يأخذ في الدبك والرقص والحداء فينضم إليه آخرون تباعاً وهو يزداد غضباً وتحدياً وتجديفاً، في مشهد أسطوري لم يكن لسلمان أن يتوقعه في تلك المدينة الميتة، "أبو الشيما" هذا الذي ترى فيه عينُ سلمان المخرج السينمائي الذي لا يستطيع رؤية الناس إلا من خلال نماذج أدبية رآها في السينما، أو قرأ عنها "زوربا" شامياً (ص١١-١٢) يتصاغر في اليوم التالي إلى قامة تلميذ مدرسة مذنب، وهو يستعيد أمام متنفذي المدينة في جلسة قرمهم إياها، نداءات الأمس المتحدية محفوظات رتيبة ممتثلة بلا حياة، يرددها بناءً على أوامر مدير الناحية "سيد الحَياة والموت"، كما يصفه المقطع المذكور(ص٢٦)، فيصرخ سلمان في أعماقه مستنكراً التحول القسري المهين لزورباه، والسعي المتعمّد إلى إذلاله (ص٢٤)، وهو ما يعيد إلى الذهن التيمة الناظمة لموضوعات كتاب خيري الذهبي ذي العنوان اللافت: "التدريب على الرعب"(٦).

إن منهجية منطق الإخصاء التي تتلامح بوصفها واحدة من التيمات المركزية لهذه الرواية، وهي تتعيّن في ممارسة بسيطة ودالة بقدر ما هي معيشة ومرئية ومسموعة، ربما يومياً وفي مواقع عديدة وعلى مستويات عديدة: هذه المنهجية هي من التيمات الأكثر فاعلية في توحيد عناصر الرمز والواقع على نحو يتعذر فصمهما:

"إيه.. حوّلوا زوربا إلى أبو الشيما.. فإلامَ حولوك يا فاطمة"(ص٥٨).

"كانت الجلابية قد تحوّلت إلى شراع يحمل أبو الشيما إلى السماء التي يطير إليها، وقال سلمان: أرأيت..أرأيت؟ إنه يحاول الطيران. صحيح أن قدميه غائصتان في الوحل، ولكن انظر... أترى محاولة الطيران هرباً من الوحل"(ص١٥).

وإذ تحضر الرغبة العارمة لدى سلمان للمشاركة في رقص "أبو الشيما" وهو يتحدى العاصفة وقواها، فهي تحضر لديه مرة أخرى بالقوة نفسها وهو يتأمل مفردات رقصة الانعتاق ووشاكة الطيران والالتصاق الواهي بالأرض المرفوضة على جرة "الأمفورا"

إن منهجية منطق الإخصاء التي تتلامح بوصفها واحدة من التيمات المركزية لهذه الرواية، تتعيّن في ممارسة بسيطة ودالة بقدر ما هي معيشة ومرئية ومسموعة، ربما يومياً وفي مواقع عديدة وعلى مستويات عديدة



المضاءة، ربما من نور داخلي لسلمان نفسه:

"وعلى الجرة رآها، كانت صورة لصبية متطاولة الذراع ترتفع قليلاً عن الأرض حتى لتكاد تطير، وما يمنعها من الطيران إلا التصاق دقيق بالأرض.... وأحس أنه سيخلع عنه ثياب السنين ويقفز ليرقص. آه الرقص الذي نسيه منذ سني الوسكي.. والعرق، ورثاء النفس، وشتم الدولة، والمؤسسة التي حرمته أن يكون المخرج الذي حلم العمر بأن يكونه"(ص٣٤-٣٥).

إنها الرغبة التي ما انفكت تدفع به قبلها لمشاركة "أبو الشيما" رقصته الأسطورية: "تمنى لو يفعل، ولكن ساقيه كانتا مكبلتين، مربوطتين، ممتنعتين على المشاركة في الرقص والحداء، أو التجديف..."(ص١٢).

مرة أخرى إذن، ذلك التماثل الذي يفسح في المجال للتبادل الدلالي بين "أبوالشيما" و"فاطمة" و"سلمان" وفتاة"جرّة الأمفورا" و"زوربا" عند نقطة محورية يمكن إيجازها بلفظة واحدة هي: الترويض، أو اللجم، أو الإخصاء. أو بعبارة موجزة أكثر غنىً في بلاغة مفارقتها اللغوية هي: "التدريب على الرعب".

إن مفردات رقصة الانعتاق الزورباوية كما يقدّمها نص "كازانتزاكي" الشهير: حالة الاستغراق في فعل الرقص بما يشبه الوجد الصوفي، الحركة الحرة الطليقة الطامحة إلى التحليق والتفلّت من كل المواضعات والقوانين الكابحة، العنفوان الداخلي الذي يمنح للمرقص وقعه المتحدي...إلخ (٧)، هذه المفردات التي تتصادى في نص "الذهبي" بين عرض حيّ لرقص "أبو الشيما"، أواستبطان للتوق العارم إلى المشاركة لدى سلمان، أو تسريد وإحياء لتفاصيل صورة جرّة "الأمفورا" الجامدة، أو لدى كشف السعي المحموم إلى لجم وترويض ذلك كله...إلخ، هذه المفردات التي تتواتر غير مرة أشبهَ بلازمة موسيقية تبثّ صداها بين مساحات النسيج النصّي، لا تقتصر في تأثيرها على الطابع الإيقاعي الذي يتردد فيه، بل توثّق تلك اللحمة التيمية الكبرى لعناصره.

أما المشاهد الساتيريكونية التي تحيل إلى مشهد وليمة "تريمالشيو"، وهو أحد متنفذي الحقبة النيرونية من الدولة الرومانية، في فيلم "فيلليني" المقتبس عن رواية"ساتيريكون" للكاتب والفيلسوف الروماني "بترونيوس" الذي عاش في القرن الأول الميلادي، وعاصر نيرون، والتي يستعيدها "الذهبي" في مشهد القرم الجماعي في وليمة المتنفذين في نصه في أبرز وأهم تفصيلاتها، التي قدّمها فيلليني في فيلمه لهذه الوليمة، بدءاً من الدهن الذي يلتمع على الوجوه والذقون، إلى مزَق اللحم بين الأفواه والأسنان والأيدي، إلى الضحية التي تشوى بكاملها ...إلخ، فهذه المشاهد لابد أن تستحضر معها ذلك التنديد الذي تعمّده "بترونيوس" بالدَّرْك الذي انتهت إليه الدولة الرومانية، في تلك اللحظة الهامة من حياتها التي سبقت انهيارها التام، وهو المغزى الرئيسي الذي التقطه "فيلليني" في فيلمه، وعبّر عنه باستهجان وسخرية واضحين في مشهد الوليمة المذكورة وسواها، حيث الانحلال والفساد واندفاع الغرائز الذي لا يعرف حدوداً(٨). وهو أيضاً المغزى الذي لابد للقارئ أن يستحضره مع مشهد القرم الجماعي في"لو لم يكن اسمها فاطمة". إنها آفاق الدلالة المتنامية وظلالها وإيحاءاتها في التفعيل التناصي متعدد الوجوه والمستويات. أو هو أحد امتيازات نصوص "الذهبي" الثلاثة الأخيرة التي تتيح لنا مقاربتها النقدية بوصفها نماذج لخصوبة النص الروائي وقدرته على امتصاص وتحويل أنواع الخطابات الأخرى كافة.

اقتصاد القول أو خاتمته:

يفتح نص خيري الذهبي "لو لم يكن اسمها فاطمة" القولَ على محاور عديدة، على صعيد الشكل والمضمون، تغري بأنماط متباينة الاتجاه من التناول النقدي، لكننا نزعم أن قضية المعمار الروائي الدقيق المشغول بوعي ورهافة وعمق معرفي وإبداعي ربما كانت أكثر القضايا لفتاً ودعوة للحفر والسبر والتنقيب. ونرجو ألا يكون تعميماً استباقياً لدراسات تعنى بنصوص روائية أخرى لـ"الذهبي" القولُ: إن مقولته الأكثر تواتراً في شهاداته العديدة حول تجربته الروائية: "الرواية معمار قبل كل شيء" هي المقولة الأكثر حضوراً في نصوصه كافة.

عبْر سلسلة التماثلات والتقابلات والتوازيات والإحالات المتبادلة والتناصات التي تقدمت ومثيلاتها، وعبر ذلك التبصّر الدؤوب في واقع يشارف حدود الخيال، ينهض المعمار اللافت لـ "لو لم يكن اسمها فاطمة"، فيتعين نصاً شديد الثراء والتأثير وهو ينتزع، مرةً إثر أخرى، سلسلة ترابطاته الوثيقة، نصاً ذا بنية ترددية ، يتناسج فيها الواقع والمجاز في وحدة إبداعية قلما نعثر على ما يماثلها، وسط عمومية مشهد روائي يحفل بالعادي والمكرور، فيفيض بكَمِّه ويغيض بكيفه.

---

* ناقد واكاديمي سوري

الهوامش والإحالات:

١. انظر مثلاً رأي "غريبه" المستجد في هذه القضية في كتاب: "الإبداع الروائي اليوم" الصادر عن دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤م، ص٨٢.

٢. صدرت طبعته الأولى عن دار الآداب، بيروت، عام ٢٠٠٣م.

٣. صدرت طبعته الأولى عن سلسلة روايات الهلال، القاهرة، العدد ٦٧٧، أيار ٢٠٠٥م.

٤. صدرت طبعته الأولى عن دارَي: كنعان والمنارة، دمشق بيروت، تحمل تاريخ العام القادم ٢٠٠٦م.

٥. البقع الأرجوانية في النص هي: المساحات الأكثر أهمية والأكثر تأثيراً وقدرة من ثم، على لفت انتباه القارئ إليها.

٦. انظر مثلاً: ص٥-٧، من الكتاب المذكور: "التدريب على الرعب"، الذي صدرت طبعته الأولى عن دار كنعان، دمشق ٢٠٠٣م.

٧. انظر: كازانتزاكي، نيكوس:"زوربا" ت:جورج طرابيشي. دار الآداب، بيروت، ط أولى ١٩٦٥م، ص٨٨.

٨. انظر: فيلليني، فدريكو: "أنا فيلليني"، ت: عارف حذيفة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩م، ص٢١٤وما بعدها. وكذلك: "كيف أصنع فيلماً"، ت: نبيل أبو صعب، وزارة الثقافة، دمشق٢٠٠١م، ص١٧٧وما بعدها.

السيرة.. والطفولة

وهل يذكر الكاتب ما كتبه قبل عشرين عاما في رواية؟

هذا السؤال "الإشكالية" جواب المبدعة إيزابيل الليندي عند سؤالها عن تكرار شخصية أو حدث في أعمال مختلفة لها. ثم فسرته بأنه معين الطفولة يفرض ذاته وتداعياته في أعمال أي كاتب لأنه نسي أنه ذكره.

الطفولة مرتع الحب والخيبة والنجاح والانكسار والانتصار والتفاصيل الدقيقة وحفر الوجوه وصدى الأصوات تحتل الذاكرة صغيرة، ثم تستبيح نضجها في لحظات الخلق، فصورها الأكثر سطوعا في ما شكل الشخصية والإنسان.

ولأن الحبل السري ينقطع بين العمل ومبدعه بمجرد ولادته الحقيقية، أي حين يصير ملكا للناس والنقاد، قلما يعود أي أديب أو فنان إلى عمل مضى ليبحث عن إشارات من الطفولة غافلت حرصه في ألم المخاض الإبداعي، فكرر بعضها بلا وعي.

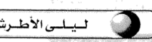
واللاوعي هو سطوة الطفولة المختزنة مهما اتسعت التجارب والمعارف والخبرات، فكل استقاء بعدها يمكن تناسيه، أما خرابيش وتجاريح التفتح البكر، وما ينشب في العيون الصغيرة من سطوة الأمكنة وتعابير الوجوه وتنوع الأحداث فيستكين هناك، ثم يحطم مغارة الذاكرة العميقة لحظة يلتحم المبدع بأدواته.

وتمتلك الطفولة قوة البعث من غياهب الذاكرة مع الأربعين، فتتنامى الرغبة في البوح من معين لا ينضب، وقد تتكرر أحداث أو شخوص أو أماكن احتلت الطفل وسكنته.

وأثارت نصوص سردية عالمية وعربية كثيرا من النقد حين تقاطعت الحكاية فيها مع حياة مؤلفيها، ولكنها لم تصنف كسيرة ذاتية وجنس أدبي بات يحظى باهتمام كبير.

ولا ينكر أحد صعوبة هذا النوع الأدبي وحيرة الكتاب الغربيين والعرب أمامه، فاستبطان الذات أمر عسير، ويحتاج جرأة البوح وكشف المستور في أمور تحاول الذات نسيانها أو طمسها، وتفترض أن يصير صاحبها خصما وحكما لما شكل ذاته، وقد يتقاطع فيها الجنسي والديني والاجتماعي والسياسي، ولحظات الضعف والشهوة مما يرفضه العقل الواعي، ويحتاج كشفه صدقا لم يملكه كاتب عربي قبل محمد شكري في خبزه الحافي.

وعرف الأدب العربي القديم التراجم والسير منذ القرن الرابع الهجري "سيرة ابن طولون" لابن داية، و"سيرة صلاح الدين" لابن شداد، و"التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا"، ولكن السيرة في الأدب الحديث بدأت بـ"الأيام" لطه حسين. وانقسم النقد حول تصنيف "الأيام" حين أخل العميد بشرطها الأساس فأحال رواية طفولته المعذّبة إلى الغائب، واستعاض عن "أنا" ذاته "بالصبي أو الغلام أو صبينا أو الفتى"، وإن ظلت "الأيام" باكورة السير العربية الحديثة.


ليلى الأطرش*

وفي تعدد كتب السيرة الذاتية العربية التي تتناول حقبا مختلفة من حياة المبدعين، تتسع أو تضيق فيها مساحات البوح الكاشف، تتفرّد تجربة محمد شكري الأديب المغربي و"الخبز الحافي" في جرأة طرحه.

واعترف شكري بأنه لا يجد عيبا في أن تكون نفسه محور أعماله لأنه فشل في الخروج من دائرتها، وأنه لم ينجح حين كتب مسرحيتين هما "السعادة" و"موسم السفر والعبقري"، فعاد إلى ذاته "فحين تكتب عن نفسك فإنما تكتب عن العالم".

ويؤكد الناقد الدكتور عمر حلي على أنه "من الصعب إدراك هشاشة بعض المفاهيم اللصيقة بالسيرة الذاتية كالصدق والحقيقة والأمانة، ذلك أنها مجابهة بين حاضر المحكي وماضي القصة، وهي تأويل ذاتي مهما تشبثت الرواية بالسرد الخالص والأمين للماضي".

والماضي في الاسترجاع الفني هي الطفولة التي حفرت تفاصيلها بحلوها ومرها، وتنوعها أو جدبها، ولا غضاضة في تكرار ملمح أو حادثة أو مكان احتل الذاكرة وبقي هناك.

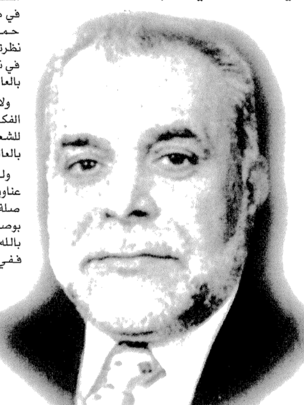
---

* روائية أردنية

أمين شنار .. من الرومانتيكية في البواكير إلى البحث عن الأسلوب

* د. إبراهيم خليل *

أكثر الذين يعرفون أمين شنار ويكتبون عنه أو يشيرون إلى أشعاره لا يعرفون منه إلا مرحلة الأفق الجديد، وقصائده التي نشرت فيها في الحقبة الممتدة من ١٩٦١-١٩٦٦. ونادراً ما يشار إلى بداياته الرومنتيكية التي اشتمل عليها ديوانه الأول والوحيد المطبوع "المشعل الخالد". وقد أتيح لي منذ زمن غير قصير الحصول على نسخة من الديوان الذي أصبح لندرة تداوله شبيها بنوادر المخطوطات.



شنار

وقد أطلت النظر في قصائده، وجلها كتبت في الحقبة الممتدة ما بين ١٩٥٣ و١٩٥٧. وسوف تتضمن المقالة التالية بعض الإشارات إلى ما تتصف به تجربته المبكرة. ولكن قبل المضي في الحديث عنها أتمنى أن يفسح لي الوقت ويسمح باقتباس ما ذكره أمين شنار عن بواكيره هذه. يقول في المقدمة القصيرة لديوانه ما يأتي: " القصيدة، أو القطعة الشعرية، لوحة ينتزعها الشاعر من أعماقه، ويلونها بدم قلبه، فهي قطعة من ذاته، تحمل طابع شخصيته، مع أنه قد يستوحيها من مشهد عابر، أو حادثة معينة. فهو يصدرعن فكره، ويعبر عن شعوره، قبل أن يقصد محاكاة الطبيعة، أو النقل عن الواقع، لأنه إلى نفسه أقرب، وفي التعبير عنه أصدق. "(١).

وهذه الكلمات تستوقفنا من ناحيتين، أولاهما أن أمين شنار يرفض مقولة النقل عن الواقع، أو محاكاة الطبيعة، وفي ذلك يتخذ موقفا من الشعر والأدب الكلاسيكيّن. والثانية كونه يعدّ الشعر بوحا، وتعبيرا عما في دخيلاء النفس، وأن القصيدة أو القطعة الشعرية صورة صادقة عن الذات. وهو في هاتين الناحيتين يلتقي التقاءً حميميا مع الرومانسيين، سواء في نظرتهم إلى التيار الشعري الاتباعي، أو في نظرتهم إلى صلة النتاج الشعري بالعالم الخاص للشاعر.

ولا ريب في أنّ تأكيد أمين شنار لهذه الفكرة أو تلك إنما يعبر عن رؤيته هو للشعر وطبيعته، ورؤيته لعلاقة الشاعر بالعالم الخارجي.

ولن نتريث طويلا حتى ننظر في عناوين القصائد، لنجد قسماً منها لا صلة له بعالم الشاعر الداخلي إلا بوصفه إنساناً مؤمنا تجمعه والمؤمنين بالله ورسوله رابطة العقيدة الوثقى. ففي الديوان قصائد عناوينها: " ليلة القدر " وإسراء " وفي ذكرى الهجرة " ورمضان " وصورٌ من العيد " وإلى عرفات ". وجل هذه القصائد والعناوين لا تعدو أن تكون علامات تنم على منهج في الشعر يقوم على ترديد أفكار معينة محددة، في مناسبات دينية معينة

هي أيضا محددة. فهو لا يفتأ يكرر الحديث عن أشواق المؤمن الذي يحيي ليلة القدر ونفسه تواقة إلى عالم يسوده الهناء والخير ليس لبعض الناس وإنما للجميع:

ليلةَ القدر بأعماقي رجاءْ
أن يرى نورك عُمْيٌ وظلماءْ
ليسودَ الأرض خير
وهنــاء (٢)

وهو في قصيدة أخرى لا يجد ما يمنعه من أن يروي قصة البعثة النبوية، وما لاقاه النبي (صلى الله عليه وسلم) من عَنَتِ الكفار المشركين، وما قالوه فيه وفي القرآن.. ولا يجد ما يمنع من ذكر أشخاص نوهت إليهم كتب السيرة، وموقف كل شخص منهم من هذه الدعوة، بين مؤيد نصير، ومعاد لها يتوعدها بشر مستطير. ثم المضي في نشر الدعوة، وقد تتخللت هذه الصورة السردية ترجمة شعرية لأحاديث نبوية، وآيات قرآنية، مما يزيد قناعتنا بصلة هذه القصيدة بالسيرة:

قال ياقومُ إنْ أتاكم رسولٌ
ببــلاغٍ مبيّنٍ أيهــدّدْ
لو وضعتمْ بدْر السما في يساري
ووضعتم أمَ الكواكب في يدْ
لا أخون الإله بل سوف أمضي
في كفاحي العظيم او استشهدْ
ومضى المصطفى يصارع قوماً
فيهمو كلّ باطش اليد أصيَدْ
قد أرادوا أن يطفئوا النور جهلا
وأراد الإله أن يتوقــدْ (٣)

وهكذا نجد الشعر، حتى هذه اللحظة (١٩٥٣) لا يستطيع أن يكون شعراً، فهو أشبه بالنثر القصصي الذي تطرد فيه القوافي، على وفق التسلسل الزمني. وما يفرّقه عن النثر هو الوزن (البحر الخفيف) والروي الذي تقيد بوحدته كثيرا، ونوع فيه قليلا. وهو لا يكفّ عن مخاطبة الجمهور في القصيدة كالخطيب تماما، واعظا

وهكذا نجد الشعر، حتى هذه اللحظة (١٩٥٣) لا يستطيع أن يكون شعراً، فهو أشبه بالنثر القصصي الذي تطرد فيه القوافي، على وفق التسلسل الزمني.

المسلمين في مشارق الأرض والمغارب، مكررا قوله لهم: انهضوا، انهضوا..(٤) بأسلوب يذكرنا بأشعار المتقدمين من شعراء هذا العصر أمثال البارودي واليازجي وخليل مطران وحافظ إبراهيم وأمير الشعراء أحمد شوقي. فهو يسير على هدي هذا الجيل الذي لم ير فرقا بين الخطبة والقصيدة إلا أن هذه الأخيرة منظومة موزونة معقودة الأبيات بقواف، وتلك نثر مترسل قلما يقيده السجع، ويتوفر فيه الإيقاع.

وقصائده الأخرى تندرج في هذا السياق ولا سيما قصيدة " إسراء " ١٩٥٣ التي لا تتعدى رواية حكاية الإسراء والمعراج مثلما وردت في كتب السيرة، وما كان في أعقاب تلك القصة من جدل اتخذ فيه المشركون موقف الرافض المكذب، فيما اتسم موقف أبي بكر بالتأييد الصادق المصدق:

وقام فيهم أبو بكر يصدقــه
يقول: حق، وإن الله مقتدر
فأمعن القوم في تكْذيبه، وبغو
ظلماً عليه وبالقرآن قد سخروا
(٥)

ومثل هذا ما نجده في قصيدة في ذكرى الهجرة، التي لم يترك صغيرة ولا كبيرة من أحداث تلك الهجرة إلا رواها، وروى ما أعقبها من حوادث انتهت بغزو ة بدر الكبرى وغيرها، وذكر ما فيها من أشخاص قتلوا أو قاتلوا وبرزوا بين المسلمين.

وما تقدم ذكره من أمثلة وشواهد من شعره في تلك البواكير إنما يدل على أن الشاعر ما يزال يقفو أثر المحافظين من الشعراء الذين يصنفون عادةً في تيار المجددين المحافظين (نيو كلاسيك) لسبب بسيط هو أنهم اكتفوا من التجديد بما لا يتخطى حدود اللفظ والمعنى إلى الصورة والإيقاع الشعري وأوزان الشعر. فقلة منهم اقتربوا من لغة الحديث اليومي، أو امتنعوا عن استعمال المفردة المعجمية المستخرجة من الشعر القديم، أي اللفظة الجزلة التي يحتاج القارىء إلى المعجم للكشف عن معناها إذا تعذر وضوحه من السياق. وثمة قلة منهم ترفض أي خروج على موسيقى الشعر، فلا بد أن يكون الوزن في الشعر واحدا والرّوي واحداً.

وطريقتهم في التعبير عما يحسون به ويشعرون طريقة نثرية، تعتمد ذكر الفكرة المجردة، والخوض في تفصيلاتها بما في ذلك الجدل والنقاش الذي يظهر الاتفاق أو الاختلاف حولها، مما يحيل القصيدة في بعض الأحيان إلى خطاب فكري ذهني، أو وعظي أخلاقي، أو حماسي وطني، خال من الإحساس والوجدان الصادق، الذي ترتسم فيه مخايل الشاعر نفسه ورؤاه الخاصة تجاه العالم، بل يبدو وكأنه يكرر ما يراه الآخرون، ويعيد ما قالوه إن لم يكن حرفياً فقريباً من الحرفي.

الانفلات من الطوق:

والذي يتضح في تجربة أمين شنار أنه تجرأ على هذا التيار ولم يستسلم لركائزه، ولا غرو في هذا ما دام الجيل الذي سبقه من الشعراء أمثال إبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وعبد الرحيم محمود، وأبو سلمى، ومصطفى وهبي التل (عرار) وآخرين في مصر أمثال إبراهيم ناجي، وفي لبنان أمثال بشارة الخوري، وفي سورية أمثال عمر أبي ريشة، وفي المهجر أمثال ميخائيل نعيمة وجبران وإيليا أبي ماضي. وغيرهم.. قد تجرأوا على هذا القالب الشعري، ودعوا إلى تحرير الشعر لغة

وشعوراً وتصويراً من رِبقة القديم التقليدي، وهيمنة النظرة النثرية على الأسلوب، وطغيان النزعة الجامدة في إيقاعات القصيدة وسلاستها الموسيقية وتنوع ما فيها من القوافي. ومن ينظر في الديوان يجد فيه من القصائد ما ينسجم مع ما يذهب إليه في العبارة التي اقتبساها من مقدمته في مستهل هذا الحديث. من هذه القصائد: ميلاد شاعر (١٩٥٧) ولقاء على الدرب (١٩٥٧) ومع الليل (١٩٥٦) وأغنية إلى العام الجديد (١٩٥٧) وثلجٌ ونار (١٩٥٧) وشروق (١٩٥٧) وفي بلادي (١٩٥٥) وحديث أيار (١٩٥٧).

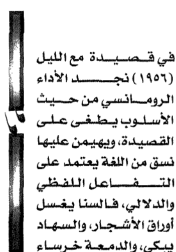
ففي القصائد المذكورة يقف القارئ إزاء حساسية شعرية جديدة عمادها المعاناة، التي يحس بها الشاعر وتعبر عنها الكلمات تعبيرا وسيلته تراكم الصور. ففي ميلاد شاعر (٦) نجد الكون لوحة بديعة بما فيها من الربى والطيور والرياض النضيرة، وأنغام ترددها قيثارة الطبيعة بما تحتويه من أزاهير وورود وغدران وكواكب في مقدمتها القمر والشمس، ووسط هذا الفضاء البهي ينزوي الشاعر منطويا على عالمه الداخلي المسكون بالظلمات والعذاب المضني:

أيها الهاتف دعني ههنا
في حمى الليل، ففي الدنيا أنا
طائرٌ غنى، فأضناه الغنا(٧)

وفي القصيدة نفسها يكرر عند الإشارة للشاعر ألفاظا من مثل الجراح، والأنين والدموع، والأفول، والموت والبؤس، ولا أظن أحدا يخفى عليه ما لهذه الكلمات، بدلالاتها الحسية والوجدانية، من حضور قوي في أشعار التيار الرومانسي ابتداءً من جبران ومطران مرورا بعبد الرحمن شكري والهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وفدوى طوقان في مرحلة وحدي مع الأيام. ومع ذلك نرى الإحساس بالحب، وهو شيء لطالما اتخذه الرومانسيون مادة لشعرهم، ينقلب عنده إلى خلاص من المعاناة وخروج من الضياع والتيه:

وغزونا الدجى، وقلتُ رويْداً
أين نمضي وأين كان كلانا
كنْت فيما مضى حليف ليال
حائرات، مضيّعات، حزانى
ليس من غايةٍ أوجهُ عمري
نحوها في طلابها اتفانى
والتقينا على مواعيد صدْقٍ
وكفاح يذوب فيه هوانا (٨)

فهو لا يفتأ يكرر التعبير عن شعوره بالاغتراب وأنه مهمش، لا يقيم له الآخرون أيّ وزن، ولا يمنحونه أي اعتبار، مما جعله يشعر بالضياع، وكأنه يمشي إلى حيث لا يدري.. حليفا لأيام وليال حائرة حزينة لا موضع لها في مدار الزمن. والإنسان الذي لا غاية له ولا هدف هو إنسان ضائع تماما كالغريق الذي يحتاج إلى من يمدّ له حبل النجاة. وهذه المعاني والمشاعر تذكرنا بأشعار ميخائيل نعيمة وجبران والشابي. وفي قصيدة أخرى مع الليل (١٩٥٦) نجد الأداء الرومانسي من حيث الأسلوب يطغى على القصيدة، ويهيمن عليها نسق من اللغة يعتمد على التفاعل اللفظي والدلالي، فالسنا يغسل أوراق الأشجار، والسهاد يبكي، والدمعة خرساء، وهي مع ذلك تبوح بالهوى، وهذه مفارقة لفظية شغف بأمثالها الرومانسيون. والليل شراع يبحر في فضاء الصبح، والنسيم العذب ماءٌ ينساب في جدول رقراق، والندى ثوب تدرع به أغصان الغاب. وهو لا يختلف عن محمود حسن إسماعيل صاحب أغاني الكوخ في تغنيهما بالطبيعة، بوصفهما ظامئين إلى ينبوع الفجر، وهذا اللون من الأداء طافح بالصور التي تتخطى الحواجز بين دلالات الألفاظ، وتفسح الطريق أمام تراسل المعاني:



في قصيدة مع الليل (١٩٥٦) نجد الأداء الرومانسي من حيث الأسلوب يطغى على القصيدة، ويهيمن عليها نسق من اللغة يعتمد على التفاعل اللفظي والدلالي، فالسنا يغسل أوراق الأشجار، والسهاد يبكي، والدمعة خرساء

وغفا الورد على زنْد الدّجى
وذوى النرجس، واسودّ الأقاح
وسعى الناس إلى أحلامهم
في كهوف من سعال وجراح
رفْرف النّوْمُ على اجفانهم
ورماهم في بواديه الفساح
وانا وحدي مع الليل اغنّي
وبألحاني تذروها الرياح (٩)

وغنيٌّ عن القول ان الشعور بالوحدة من الموضوعات الأساسية التي تتكرر في شعر الرومانسيين، إلى جانب الشعور بالاغتراب والحنين. وأما اتخاذ الطبيعة مصدرا ثرّا يستمد منه الشاعر الأدوات التي يعبر بها عن نفسه، فذلك شيء لا ينكره أحدٌ عليهم، فهو مزية ثابتة من مزايا شعرهم العاطفي. وإحساس أمين شنار بالزمن لا يختلف عن إحساسه بطهر الطبيعة وما فيها من العذوبة وشفافية الروح. ففي قصيدة سماها " أغنية إلى العام الجديد " لا يفتأ يخاطب العام طالبا منه أن يسكب الفرحة في النفوس. فالناس شأنهم شأن الشاعر قلوبهم كسيرة حسيرة، وعيونهم تجمّدت فيها الدموع، وربوعهم جللها السواد، من شدة الشقاء والبؤس والإحباط.. وهم فوق هذا وذاك حائرون محزونون يكاد يقتلهم الجوع والسّغب، وكأنهم يعيشون عيشة العبيد في القفار الموحشة بانتظار الذي يأتي ولا يأتي:

يا ضياءَ الأمل العذب النضير
اسكب الفرحة في القلب الكسير
في عيونٍ جُمّدتْ فيها الدموعْ
في الربى السود، وفي ضيم الربوع.
فلتكنْ نبعة خير وهناءْ
للحيارى

د. إبراهيم خليل

أمين شنار

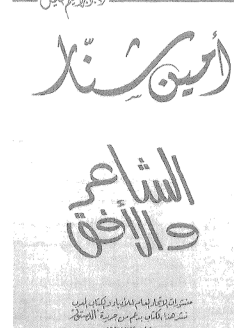
للحزانى
للجياعْ
للألى حطمهمْ طول الضياع
في قفار موحشات كالعبيد
ولتكنْ إشراقة الفجر السّعيد
سطعتْ في يوم عيدْ
أيها العام الجديد (١٠)

وما يلفت النظر، هو أنّ أمينا أدرك ما في المفارقة اللفظية من سحر وألق، فلجأ إليها في غير قصيدة. ولذا لا نعجب إذا وجدناه يعنون إحدى قصائده بالعنوان " ثلجٌ ونار " لأنه أراد بهذا التناقض أنْ يعبّر عن الوجه المأساوي للحياة متمثلا بعجيج الأحاسيس والمشاعر المتنافرة، فالليل بما فيه من السناء البهيّ، الذي تسطع به النجوم والكواكب، وما فيه من الثلوج التي تبعث النور في سواد العيون لاينسى المتكلم السؤال: أين أهلي ؟ فإذا بهذا الكون البهيج ينطوي على عذابات:

القلوب الممزقات الدوامي
غمّس البؤسُ جرحَها في ضرامِ
وأتاها الضياءُ وهي ظوامي (١١)

ولا يفوتنا ونحن نستقصي مظاهر الأداء الرومانسي في بواكيره أن نبصر سعيه المتكرر للتجديد في موسيقا القصيدة.

فقد لجأ مراراً إلى تنويع القوافي على طرائق المهجريّين وشعراء جماعة الديوان: جبران ونعيمة وأبي ماضي والمازني والعقاد وشكري. ولجأ إلى نظم شيء يشبه الموشح تكون فيه الأبيات متنوعة الأطوال والأوزان، تتخللها أبيات من بحور أو بحر مغاير لذلك الذي نظمت عليه القصيدة. ولجأ كذلك إلى نظم القصيدة الدرامية التي تحتوي شخوصا يُجْري على ألسنتها حواراً كالقصيدة التي



سماها " على ربى الكرمل ". وكتب إلى جانب العنوان عبارة " تمثيلية شعرية إذاعية " (١٢) وفيها يتحدث الراعي تارة، واللاجئ تارة أخرى، والجوق الذي ينشد، والجنود، والقاضي الذي يسأل ويحاور وينادي ويصدر حكماً تارة.. وهذا كله في قصيدة واحدة مما يؤكد توفره على بوادر ومواهب تؤهله ليكون شاعراً مجددا في الشكل والمحتوى. وفي إحدى قصائده " حديث أيار " ١٩٥٧ نجده يقترب من قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) اقتراباً كبيرا مع الحفاظ في الوقت نفسه على أدائه الرومانسي. يشهد على ذلك الحوار الذي أجراه بين أم حنون وابنها البار حول موضوع هو الوطن الذي ضاع. فها هو ذا يسأل الأم قائلا بعبارات تذكرنا بالهاجس الرومانسي:

من أين نحن ؟ وهل لنا دارٌ
كانت لنا وربىً وأزهار
وشواطئ مرحى وأطيار
هل تسمعين ؟
وانهلت العبرات كالنار
تجتاحُ مسمعه كإعصار
تروي حكاية شهر أيار (١٢)

وهو في غير هذا المقطع يكثر من الحديث عن الذكريات والخزامى والفضاء العابق بشذى العطر والورد والدوالي والحقول.. والأطيار تنثر شدوها، والشط يرسل نسماته التي تنعش القلوب في الغروب، والبحر يواصل عزفه الموصول على قيثارة الزمن. هذه القصيدة تمثل في رأي النقد المنصف نقلةً نوعية، وتشكل عتبة يطأها أمين شنار وهو يدلف إلى بهو الحداثة / بهو الشعر الحديث الذي تجلى لديه في قصائد مشهورة يعرفها من قرأوا شعره، ومنها قصيدته " سماء " وقصيدة "عراة تحت الشمس " التي يقول في بعضها:

لن نلتقي
في قلبي الصدى يدقْ
ناقوسَ ميت قبيل ساعة الوداع
يمطر الثرى بأدمع
سوداء، لا يني يدق
راضون نحن بالذي كان وما يكونْ
راضون قبل أن نحب بالفراق
لأنه مسطّرٌ على الجبين (١٣)

ترى ما الشوط الذي قطعه أمين شنار في الإفادة من الغراس الذي ابتدأه في بواكيره؟ وأين تتجلى مظاهر التحديث في عطائه الشعري؟ أهو في اللغة والأسلوب أم في الرؤية والمضمون؟ الفقر القليلة الآتية سوف تجيب عن السؤال بالنظر إلى طبيعة اللغة الشعرية لديه، والتأمل في مقومات الأسلوب.

الشعر والأسلوب:

عني اللغويون منذ القديم بتحديد الطابع الخاص للغة الأدب عامة والشعر على وجه الخصوص. وقد لاحظوا من زمن مبكّر أن استخدام الأديب للكلمات غالبا ما يكون مختلفا عن استخدام غيره ممن لا يهتم إلا بتحقيق الغرض النفعي من الكلام، وهو توصيل الخبر أو الفكرة، أما الشاعر - مثلا - فله أغراض أخرى تتجاوز إيصال الخبر أو الفكرة، ومن هذه الأغراض - على سبيل المثال - إيجاد الشعور أو الإحساس بجمالية الأداء الكلامي،

من الرومانتيكية في البواكير إلى البحث عن الأسلوب

والتوسّع في معاني الألفاظ، بحيث تكتسب اللفظة الواحدة أكثر من معنى على وفق السياق.

وفي العصر الحديث، ونظرا لاهتمام الأسلوبية بمعرفة الوظائف الحقيقية للغة الأدب تمّ الحديث عما يعرف بالانحراف deviation أو الانزياح، الذي يعنون به استخدام اللفظة استخداما جديدا يجعلها قادرة على التعبير عن معنى آخر يختلف عن المعنى الذي تواضع عليه مستعملو اللغة. فكلمة الورْد مثلا في قوْل الشاعر محمود درويش:

وليكنْ
لا بدّ لي أنْ أرفض الورد الذي
يأتي من القاموس أو ديوان شعر

لا تعني الورد الحقيقي المعروف، ويستطيع القارئ أن يدرك ما يرمي إليه الشاعر من السياق ؛ فهو بلا ريب يعني الكلمات والذي يكشف عن صلتها بالورد كلمة القاموس وديوان الشعر. ويستطيع الدارس، بطبيعة الحال، أن يقارن استخدامه لهذه الكلمة باستخدامه لها في موضع آخر، ليكتشف بالدليل الساطع، والبرهان القاطع، والحجة القوية أن الكلمات تكتسب دلالة جديدة:

سأدفع مهْر العواصف
مزيدا من الحبّ للوردة الثاكلة
وأبقى على قمة التلّ واقف.

فكلمة الوردة هنا توحي لنا من غير ريب بمعنىً آخر غير ذلك الذي أوحت به في النص السابق، فهي تعني فلسطين، الأمّ الثكلى التي تحتاج من بنيها مهر العواصف، وأن لا يخضعوا أو ينحنوا بل يموتوا وقوفا كالأشجار على قمم التلال.

وهذا الانحراف، أو الانزياح الذي نحن في صدد الحديث عنه الآن، مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات، وأوصافٌ كثيرة حفلت بها كتب النقد واللسانيات. ومن الطبيعي أن تتفاوت هذه المفاهيم فيما بينها تفاوتا كبيرا. وكثرتها لا بد أن تلفت النظر. ولعل هذا ما أشار إليه خوسيه إيفانوكس صاحب كتاب " نظرية اللغة الأدبية " ودفع بعبدالسلام المسدّي مؤلف كتاب " الأسلوبية والأسلوب " ١٩٧٧ إلى استقصاء المصطلحات التي تتعلق بهذا المفهوم، ومنها الانحراف والتجاوز والانتهاك والعدول وخرْق السنن، وغيره.. ويصل عدد هذه المصطلحات التي استقصاها إلى نيف وعشرة(١٤)

ويمكننا أن نبسط مفهوم الانزياح بالقول: إنه نوع من انتقاء المفردة، وإطلاقها على ما لا تطلق عليه في عرْف، أو عادة. وقد فرّق جورج مونان بين الأنتقاء النفعي الذي لا علاقة له بالأسلوب، والانتقاء الجمالي. فإذا استخدمنا كلمة " سبيل" عوضا عن طريق أو درْب أو نهج فذلك لا يمثل انزياحا لهدف أسلوبي، وإنما هو انتقاء نفعي سببه أن إحدى الكلمتين أكثر دقة من الأخرى، وهو انتقاء لا يختلف عن قولنا " البحر الأزرق" في أنه قول لا يتجاوز الكلام العادي أو الكتابة في درجة الصفر. وهو تعبير حيادي لا نجده في قول هوميروس: " البحر البنفسجي " فهذا الاختيار يمثل اختيارا أسلوبيا.(١٥)

ولا بد من التنبيه على حقيقة طالما كرّرها الأسلوبيون، وهي أن المعنى الذي تكتسبه اللفظة هنا معنى متعدد يختلف من قارئ لآخر، ومن دارس لدارس. فأن يكون البحر أزرق اللون، فتلك حقيقة جغرافية لا يختلف حولها اثنان، خلافا للاختيارالثاني، الذي يدفع بالقارئ إلى تأوّل الاحساس بتأثير هذا الانتقاء اللوني، فالأول معجمي له طابع الحقائق التي تتفق والمنطق، والثاني معنىً ذاتي(١٦).

يتمخّض النظر في أعمال أمين شنار وقصائده عن انطباع أولي لا يخفي ما في شعره من تأمل ذاتي في الوجود، واكتناه لأسرار الكينونة، ورغبة في التعبير عن الأسئلة الصعبة تجاه قضايا متعددة، ومعقّدة، مثل الموت والعدم ومصير الانسان

ويتمخّض النظر في أعمال أمين شنار وقصائده عن انطباع أولي لا يخفي ما في شعره من تأمل ذاتي في الوجود، واكتناه لأسرار الكينونة، ورغبة في التعبير عن الأسئلة الصعبة تجاه قضايا متعددة، ومعقّدة، مثل الموت والعدم ومصير الانسان وموقعه في هذا العالم الفاني. وشعره من هذا القبيل نتوقع فيه الكثير من الاستعمالات الذاتية التي يجنح فيها الشاعر إلى اللغة المجازية، والاستعارية المكثفة التي تجعل من الانزياح الأسلوبي - فيما يقولون- مظهرا شديد الوضوح، لافتا للنظر.

يسترعي الانتباه تنوع طرائق الانزياح الأسلوبي في شعره، فمنه ما يأتي على هيئة التضاد اللفظي، أو ما يعرف بالمفارقة اللفظية paradox ومنه ما يجيء على هيئة التشخيص personfication أي أنسنة الأشياء من جماد ونبات وحيوان. ومنها ما يجيء لغرض التراسل الدلالي بين الألفاظ، وتداخل الحواس، لما في ذلك من إخراج اللطيف، الذي لا تدركه الحواس، مخرج المادي المحسوس، كاليقين الذي يغدو أفقا، والشك الذي يعبّر عنه بالدهليز أو السرداب. ومنه الانزياح الرمزي الذي لا تستخدم فيه المفردة للإيحاء بمعنى قريب حسب، وإنما للكشف عن مدلول رمزي لا علاقة له بالدال، نحو الرمز بالظلام للاحتلال، او الاستعمار او الشك، يضاف إلى هذا ما يعرف بالانزياح البياني، وهو اقرب مظاهره إلى البلاغة القديمة، فلا يتعدى فيه الشاعر استخدام التشبيه أو الاستعارة على وفق ما اعتاده الشعراء قبلا، فهو يشبّه الدم بالجمْرة التي تستنزف وجوده:

سدىً تقول أيها الحفار: ما المصير

فإنّ جمْرةً من الدم المراق
تستنزف الوجود من حياتي البلهاء
تنزّ بين اضلعي
... وما ليَ انعتاق (١٧)

وهو في اتكائه على التشبيه ربما يلامس نوعا آخر من الانزياح وهو التشخيص. فالشتاء يتحوّل إلى إنسان يطوف بالبيوت سائلا عن بقية منْ طعام أو حبٍّ أو عن كلمة تدفئ القلب.

لو في يدي لقلته
من قبل ان يطوف طارق الشتاء بالبيوت
يسائل الجيران عن بقيّةٍ منْ قوتْ
عنْ كسرة من حبْ
عن كلْمةٍ يضيء دفئها في القلب (١٨).

وقد يلتبس الانزياح البياني باللفظة بالانزياح الرمزي، فلو نظرنا في قصيدته " الفارس وجدائل الظلام" (١٩) وجدنا التكثيف الرمزي واضحا. فالظلام يرمز للغزو والاحتلال الفاشي، والفارس يرمز للمخلّص الذي تنتظره المدينة. وتساند هذه الرموزٌ رموزٌ أخرى مثل: الجدار الكئيب، والحسام الذي يفاجئ جدائل الظلام الملتفة، ونثير الوعود.. والوعود نفسها. وامّحاء الجدران الذي يرمز لزوال الغمة، وحلول الفجر المضيء عوضا عن العتمة.

ولا ريب في أن أكثر ضروب الانزياح في شعر أمين شنار هو الذي يندرج في باب تراسل الحواس أو التفاعل اللفظي.

تراسل الحواس:

ففي قصيدة " مجامر الرماد" يستحيل النسيان جزيرة " قد يزعمون بيتنا جزيرة النسيان " والدموع يبني منها المتكلم في القصيدة رواقا، أو ساحة، أو بيتا، أو ينسج من خيوطها شجرة (٢٠) والظمأ الذي هو توق الشاعر ليقين ما، يغدو جمرة تمزّق العروق، أو فراشة يغيض في طريقها الرحيق:

يا ظمأ الأجيال
يا أيها المهيمن الرهيب
أطويك؟ أين؟ في العروق جمرةً
تمزق العروق
ام أرتوي
وكيْف يا فراشةً يغيض في طريقها الرحيق؟ (٢١)

ومع أن الزمن شيء وهمي نعيشه، ونحس به، وندركه عن طريق غيره، فإن الشاعر، باستعمال المضغ للدقائق، يجعل الزمن كائنا حيا ماديا ملموسا له ما للكائنات الأخرى من صفات كالجوع مثلا:

وترتمي الأجساد غير واحدٍ
تمضغه الدقائق الجياع
وتنطفي العيون غير مقلتين تسعيان

وهذا غير بعيد عن نسبة الظنون للواقع الحسي المادي فيجعل من استخدامه كلمة مسارب تشكيلا ماديا للظنون، والعمر يجعله شيئا يطفو على سطح الوجود (٢٢) الذي هو كالماء أو البحر، وهو تعبير لطيف يضفي على المعنى هنا جدة وطرافة تجعله أكثر تأثيرا في النفس. ويقارب هذا الوصف وصفه للنعاس، الذي يجمع شتاته بالأصابع، فهي صورة تشفّ عن تشكيل

يلتبس الانزياح البياني باللفظة بالانزياح الرمزي، فلو نظرنا في قصيدته "الفارس وجدائل الظلام" (١٩) وجدنا التكثيف الرمزي واضحا. فالظلام يرمز للغزو والاحتلال الفاشي، والفارس يرمز للمخلّص الذي تنتظره المدينة.

استعاري غريب إذْ قرن بين الفعل (يلمّلم) و(الأصابع) التي تدلّ على الإرادة:

يلملم النعاس بالأصابع الرّطاب (٢٣)

وهذا شبيه بقوله في قصيدة أخرى " يلمّلم أحزان قوم طوتهم يد الموت " وأما الصورة الآتية:

تعشعش في شعره الشمس
يغفو على وجنتيه القمر،
وعيناه كالبحر القى عليه المساء
نقابا من الصمْت، وادعتانْ (٢٤)

فقد عبّر فيها عن جمال الطفل تعبيرا اعتمد على أنّ الحنان شيء مادي ملموس، وأن الصمت شيء محسوس مثل نقاب يلقيه المساء على صفحة البحر الهادئ الوديع. وفي شعر أمين شنار نجد الشك يقتات، والظنون سوداً، والأيام كلمى (٢٥) والسأم يسري في مفاصل النهار، ويدبّ في عروق النخلة دبيب العصارة. والأيام - التي هي زمن - مقفرة كأنما يتحدّث الشاعر عن أرض، ومساحات، لا نماء فيها، ولا عطاء:

لا تسألوني ما هو السأم
وكيف يسري في مفاصل النهار كالفناء
يدبّ في عروق نخلةٍ صبيةٍ أصابها الهرَمْ
وجفّ نسْغها
واقفرت أيامها، فلا نماءَ لا عطاءْ (٢٦)

والزمن عند أمين شنار زمن قاس، لذا غالبا ما يتحول عبر انزياحاتهُ الأسلوبية إلى شيء ثقيل على النفس، فدقائقه ممطوطة " وماً هي الدقائق المطوطة " وهي أيضا " خرْساء " مسلولة، لزجة، ومتكاثرة مثل كوْمة نمل:

مسلولة تنسابُ في لزوجة المساءْ
انسلّ فوق راحتي لكيْ الّمها وأستريحْ



تفرّ في الخيالْ
ككوْمة من النمالْ (٢٧)

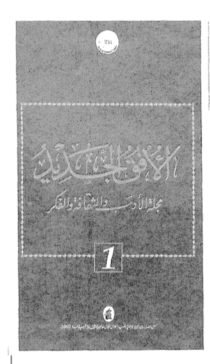
والمساء، هو الآخر ثقيلٌ ثقلا لا يجد الشاعر ما يعبر به عنه سوى كلمة " لزوجة" واللحظات عنده تمثل دائما الاختناق بجل ما فيه من قسوة. وهي لحظات ثقيلة مسلولة كريهة ذات أنياب مصفرّة، وجبين شاحب، وضحْكة رعْناء، وأصْداء وحشْية كأنها حيوان يمضغ الأحياء، ويلوكها، ثم يقيئها باحتقارٍ شديد:

أنا أعيش لحظة اختناق
ثقيلةً مسلولةً كريهة المذاق
مصفرّة الأنياب في جبينها
شحوب
وضحكة رعْناء
وحشْيّة الأصداء
في وجهها المشوّه الكئيب
تلوكها، تقيئها عليّ في احتقار
تزورني ولا تعود
تظلّ في دمي صديد (٢٨)

الانزياح والتشخيص:

وإذا نحن اكتفينا بما أشرنا له، ونبهنا عليه من انزياح يؤدي إلى نوع من التجْسيد المعنويّ، فيٌ صورة الشيءً المادي المحسوس، عن طريق المزج بين المدلولات، والتفاعل الإيحائي بين الألفاظ، وجدناه في صورة من صور الانزياح يلجأ إلى إضفاء التشخيص على الأشياء من حوله، فقد يبدو بعضها في صورة كائن، أو حيوان، أو إنسان، كهذا الشعور الذّي نسميه حزنا ونحن نعيشه، ونحس به دون أن نراه، ودون أن نقدر على تشخيصه في صورة كائن - يغدو هذا الحزن في إحدى قصائدّه إنسانا مشرّدا يلازم المتكلم في تشرّده، ويحاوره في الكشف عما في داخله من صراع، واضطراب:

يا حزنيَ القديم يا مشرّدا معي
بلا قرار



أنكرتني
ألست قد أنكرتني؟ بلى
إذاً وجدْتها نهاية المطاف (٢٩)

وهذا الذي نصفه دائما بالمحال أو الخيال أو المنى يتحوّل لدى الشاعر شخصا ذا رغبة أو لهفة أو أيدٍ:

تمدّ للمحال رغبةً
وللخيال لهفةً
وللمنى يداً (٣٠)

وجدناه في صورة من صور الانزياح يلجأ إلى إضفاء التشخيص على الأشياء من حوله، فقد يبدو بعضها في صورة كائن، أو حيوان، أو إنسان، كهذا الشعور الذي نسميه حزنا ونحن نعيشه

والأشواق أحاسيس يضطرب لها القلب، ولكننا لا نستطيع أن نرصد لها كيانا نصفه أو حركة نراها، فهي يدركها الإحساس ولا تحيط بها الصفة، لكنّ الشاعر أمين شنار يصف لنا حركتها وتحليقها فيما وراء الظنون:

تظلّ تحومُ وراءَ الظنونْ
وتذوي إذا ضمّها مرْفأٌ للعيون (٣١)

فهي هنا تحوم وتحلق في فضاء الظنّ كما الطيور القادمة أو المهاجرة، ولهذا فإنّ جمالية الانتقاء والاختيار الأسلوبي وشعريته يكمنان في أن الكلمة تبعث الحياة، والحركة المحسوسة فيما هو معنوي لا تدركه الحواس. ومن هذا القبيل وصفه للخيبة بالفحيح الذي تصدره الأفعى:

فحيحٌ من الخيبة المرّةِ
الحاقدةْ (٣٢)

فهذا ضرْبٌ من الانزياح يؤدي إلى تجسيد الشعور في صورة كائن حيّ تتلون صفاته وتصطبغ بالألوان والإحساسات والمشاعر الغامضة المبهمة التي يعبر عنها المبدع. ومع أن الجوع شيء غريزيّ يشعر به كل كائن حيّ، إلا أنه هو الآخر من الأمور التي تدرك نتائجها وآثارها في جسم الكائن الحي، ولا يُتصوّرُ من حيث هو شيء له وجوده الكامن وراء الإحساس بهاتيك النتائج. وأمين شنار في تشخيصه للجوع، عن طريق الاستعمالات المجازية يجعل منه ذئبا ضارياً يعوي:

أجل عادتْ
فهل حدّثْتها عني؟
وعن جوعي الذي تعوي بعينيهِ
ضراعة عمرهِ المحروم سبعَ سنينْ

وينوي الوردُ
مقهوراً بكفّيه؟ (٣٣)

وفي شعر أمين شنار تغدو للوحشة

أيِّد، وللانتظار مخالب، وللقدر سلّم، وللمجهول صوت كالصّفير، وللزمان رحم:

يا ليتني هنا أعيش في قرارة الأكوان

في رحم الزمان ! (٣٤)

ومن ضروب الانزياح في شعره ما يصنّف في عداد التناقض الظاهري، أو التضاد اللفظي. فهو في قصيدة " معبد الألم "(٣٥) نجده يصف إحساسه بنداء صورة خرساء وهذا بيّن أنه تناقض، إذ كيف يتسنّى للأخرس أن ينادي؟ وهو لا يفتأ يكرّر مثل هذا: فالليل حلم المبصرين إلى الضياء (٣٦) والشيء لا يكون حلما ليليا ومبصرا في الوقت ذاته. ويخالف الشاعر ما هو مألوف من أن السكينة هي انعدام الحركة، والسكون المطبق، فإذا هو ينسب إليها أقداما تتحرك، ولوقع تلك الأقدام صدىً كئيب (٣٧) ولا يجد غرابة في أنْ يعنوِن إحدى قصائده بمرثية الألم(٣٨) مع أنّ الألم لا يرثى وزواله أجدر بان يشعرنا بالسعادة لا بالحزن والتفجّع. وأنت تجد الشاعر على عادة الرومانسيين يتلذذ بذكر الألم:

النتيجة التي يخلص إليها الناقد المتأمّل لشعره أنّ الانزياح الأسلوبي لديه متعدّد الأغراض، متنوع الأهداف والأنواع، فمنه ما يأتي بقصد الاستعارة أو التشبيه أو التجاوز، ومنه ما يأتي بقصد الشعور بالمفارقة والتناقض

لو كنت ادري ما سألتُ

لحظةً من الألم

كاساً من الندم

تعيدني إلى الحياة

تبدّد الضباب عن وجوديَ السجينْ

في قمقم الوحش الذي

يجترّني

يجترّ خيبة السنين

يريق في دمي مرارة العدم

ويفرزالسأم(٣٩)

فهو يتخذ الألم طريقا للحياة، وباعثا للذة، وواهبا لحرّية الروح، مع أن الألم في الواقع عكس ذلك، والعدم يعني توقف الحياة، لكن الشاعر يجعل منه سببا للسأم الذي هو نوع من الإحساس بثقل الحياة، وأنها مملة، لا يجد فيها الشاعر ما يسلّيه أو يشغله عن الزمن. ومن يدقق النظر في جلّ ما جاء من انزياح في شعر أمين شنار يجده جديدا تماما غير متكرّر ولا مستهلكاً في شعر قديم أو حديث، باستثناءات قليلة ونادرة دفعته إليها ثقافته، ورزوحه تحت وطأة إرثه الثقافي اللغوي، والنتيجة التي يخلص إليها الناقد المتأمّل لشعره أنّ الانزياح الأسلوبي لديه متعدّد الأغراض، متنوع الأهداف والأنواع، فمنه ما يأتي بقصد الاستعارة أو التشبيه أو التجاوز، ومنه ما يأتي بقصد الشعور بالمفارقة والتناقض، ومنه ما يكون بقصد التشخيص، وتراسل الحواس، وفي كلّ كان موفقا غير بعيد عما أراد تحقيقه من جدّة في العبارة، ولطف في التصوير والإشارة.

* كاتب واكاديمي اردني



الهوامش

١- أمين شنار: المشعل الخالد، رام الله، ط١، ١٩٥٧، ص ٧

٢- المصدر السابق ص ١٣

٣- المصدر السابق ص ١٦

٤- المصدر السابق ص ١٧

٥- السابق ص ٢٠

٦- السابق ص ٢٩

٧- السابق ص ٢٩

٨- السابق ص ٣٤

٩- السابق ص ٣٩

١٠- السابق ص٤٢

١١- السابق ص ٤٥

١٢- السابق ص ٦٦

١٣- السابق ص٦١

١٤- إبراهيم خليل: أمين شنار الشاعر والأفق، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، عمان، ط١، ١٩٩٧، ٨٣

١٥- ينظر عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، / ١٩٧٧، ص ٩٦ انظر: أحمد محمد الويس، الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، ع ٣، مارس (آذار ١٩٧٧) ص ٥٨

١٦- منذر العياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص ٧٩ وللمزيد انظر: إبراهيم خليل: الضفيرة واللهب، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ومحمد عزام: التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٤، وزيادة في الاطلاع: فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٠

١٧- العياشي: السابق، ص ٧٧.

١٨- إبراهيم خليل: أمين شنار (مرجع سابق) ص ٤٢..

١٩- الشاعر والأفق ص ٧١

٢٠- السابق ص ٤٩.

٢١- السابق ص ٥٥.

٢٢- السابق ص ٥٦.

٢٣- السابق ص ٦٥.

٢٤- السابق ص ٥٧.

٢٥- السابق ص ٧٨.

٢٦- السابق ص ٦٩.

٢٧- السابق ص ٩١.

٢٨- نفسه.

٢٩- السابق ص ٤١.

٣٠- السابق ص ٥٨.

٣١- السابق ص ٥٩.

٣٢- السابق ص ٥٧.

٣٣- السابق ص ٧٥.

٣٤- السابق ص ٦٨.

٣٥- السابق ص ٥٥.

٣٦- السابق ص ٣١.

٣٧- السابق ص ٢٩.

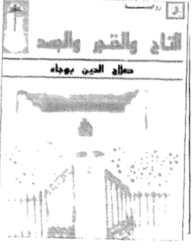
٣٨- السابق ص ٧٥.

٣٩- السابق ص ٩٢.

التاج والخنجر والجسد :
روايــة تـنـظـر فـي ذاتـهـــــــا

د. محـمـود طرشـونة *

نشر صلاح الدين بوجاه رواية «التاج والخنجر والجسد» في القاهرة ولا ندري هل يمكن اعتبارها امتداداً لروايته الاولى «مدونة الاعترافات والاسرار» الصادرة قبلها بسبع سنوات (انظر تحليلنا لها في مجلة «عمان» بعنوان «رواية الواقعية اللغوية عند صلاح الدين بوجاه»، العدد ١٠٣، كانون الثاني ٢٠٠٤، ص٢٢-٢٦). ام هي نص آخر مركزه شخصية الوليّ سيدي فرحات بن عليّ العامري المغربي.



فهي تبدو حلقة اخرى في سلسلة المتمردين على الطغيان والرافضين الانتماء الى «رعاع ملجمي الصهيل» كما يقول الراوي في الروايتين معاً. فهي تحمل الهمّ نفسه، وتمجّد شخصيتين متشابهتين شخصية ابي عمران سعيد وشخصية ابي محمد فرحات، وتقومان على الاسلوب نفسه في توظيف الثقافة التراثية واشكالها السردية، والثقافة الحديثة وما تحمله من تشظ للزمان والمكان وذلك للحدود بين الأجناس الأدبية كما توظف شذرات من التاريخ القديم ولمعاً من التاريخ المعاصر متمازجة تمازج الطريف والتليد، والموروث والوافد في وجدان الكاتب وفكره. ومثلما تحوّل ابو عمران في الاولى الى اسطورة فاختلفت الاخبار في امر نهايته، حيكت الأساطير ونسجت الخرافات حول كرامات ابي محمد في الثانية. كل ذلك والراوي يكاد يكون واحداً في الاثرين، يخاطب جمهوراً من المتلقين ويعرف حاجتهم الى السرد فيحثهم على حسن الاستماع ويبوح لهم بأسرار اللغة وألعاب القصّ وتجنيح الخيال ومرارة الواقع وغموض الآتي من الزمان، وهو ما فتئ يمزج السير ويعدّها سيرة واحدة، ويراوح بين سيرة الذات، وسيرة الجدّ الأول، وسيرة الاهل، وسير الوطن. وما دام الحكي مركزاً على المقام الاول الذي يغوص في الذات، فإنه لا يتجاوز مستوى الإنباء بتقلبات النفس واطماعها، لكنه بمجرد التحول الى سيرة الجد فإنه يكثر من سرد الأساطير والخرافات على أنها كرامات حظي بها الجد الاول في مقام الولاية وسعادة الواصلين المتحدين بذات الحق، تلهمهم عجائب المعجزات هي من خلق الذاكرة الجمعية وخيال المريد والاحفاد. وما بالعهد من قدم. وما ان يتحول الكلام على سيرة الوطن حتى يكثر استعمال مصطلح الملحمة فيقول الراوي: «اليوم تُنسج أعظم ملاحم العصر، فالكون نار وضياء» ثم يضيف متغنياً: «لأنحتنّك يا سيرة الوطن، فأجعلك ملحمة الأجيال القادمة» (ص٣٧).

❖❖❖

وإن ما يربط بين السير الاربع، سيرة الذات، وسيرة الجد الاول، وسيرة الاهل، وسيرة الوطن هي بالذات «لعبة التاج والخنجر والجسد» وهي ليست الا لعبة الملك والسيف والشهوة، ثلاثي يشق التاريخ في مختلف عصوره. ولا يشذ عصر الحسينيين عن قوانين هذه اللعبة فيلعب بآياته دور الملك ويلعب القائم مقام أو صاحب الجيش دور السيف او الخنجر، اما الجسد فجسد الرعية في استكانتها وتمردها. يقول الراوي معرفاً اللعبة، موضحاً العلاقات القائمة بين الاطراف الثلاثة: «هذه لعبة التاج والخنجر والجسد فالسلطان ينشد المداورة والرياء تحسباً، وصاحب الجيش معتدّ بسيفه والجنود، اما جسد الرعية، الرعاع فأعزل حيناً.. مستأثر بالأمر كله في احايين كانت.. واخرى تكون (...) «وهذه فلول الفرنجة تجوب الاصقاع بينما تلمع صفرة شاراتهم ونياشينهم الذهبية تحت عنف شمس بحر الروم» (ص٣٢).

«وهذه فلول الفرنجة ورايات الصلبان تجوب الانحاء، وبأي الحسينيين يغفو...» (ص٣٢).

«وهذا أوان العنف، والنفس مزيق دامي الأشلاء فلألهجنّ بالغضب العاني، ولأنشدن بالقول تغيراً. ولأنحتنك يا سيرة

الأهل، فالوطن من الكلام مستكنُّه والركون» (ص٣٣).

وهذا ما يجعل مجموع السير سيرة خيالية واحدة «فصاحب المخطوط لا يهجر عادته القديمة ابداً، تلفيه تارة يحدثك عن نفسه وطوراً يسوق اخبار جده الاول واجداده اجمعين، وطوراً ثالثاً ينبئك بالقديم من ايامنا. وهو في احواله جميعاً يتخطى المشهود نحو الخفيّ المنشود عسى ان يخلق ذاته اذ يعيد بناء اخبارها، وعسى ان يكتب سيرة خيالية جديدة لجده وللملوك الذين عاصروه وللايالات التي عرفت سياحاته». وبذلك تبرر كل الارتجاعات وكل الاستباقات وخاصة منها ما يتعلق بعلوم العصر عندما يتحدث الراوي عن اصحاب التحليل النفسي ويوضح انهم «ما ظهروا بعد وما دونت آراؤهم في الاحلام والكوابت و الرؤى وانفلاتات الجنس والحرب والسلطة» (ص٦٥). ولا يضيره بعد ذلك العودة الى عصر الفتوحات وتصدّي الكاهنة وجيشها للفتح الاسلامي والرواية بهذا الجمع العجيب بين عصور مختلفة وشخصيات مختلفة وأمكنة شتى لشبيهة بصندوق عجب أو بالأحرى صندوق الاسرة التي تمثل سيرتها ركناً هاماً في مجموع السيرة. يقول الراوي عن محتويات هذا الصندوق العجيب الجامع بين الأشياء المادية والأحداث والمعاني والمواجد: «صندوق الاسرة مليء ذهباً وفضة وخيراً وشراً مكتوباً ووجدا كثيراً. فافتح الصندوق تبصر دُوراً وأودية وتيناً وشموساً ولفح هجير. وافتح الصندوق تر ناراً ولحماً وبراً وحنطة وذهباً وخصام قبائل» (ص٥١).

فمن جدّ هذه الاسرة التي ورثت مكانته وشيئاً من خصاله؟

ان السارد نفسه غير متأكد من حقيقة هذا الجدّ الأكبر الذي يسكنه ويستبطن «قوله ووجوده» كما يقول: «ولا يستطيع منه فكاكاً. أكان صوفياً ثائراً رافضاً لأغلال سلطان الحسينيين؟ أكان من دراويش الحضرة أم من مبدعي صباحات جديدة لأيام ما أورقت بعد، ام رحالة ازلياً عبر مقامات الايالة وتخوم الأصداء البعيدة؟» (ص١٤).

إن سيرته التي بدأت منذ ثلاثة قرون ونيّف هي وحدها الكفيلة بالجواب. فهو يعتبر هبة المغرب الى افريقية والقيروان بالخصوص، اذ جاء رضيعاً في قافلة قليلة العدد من الساقية الحمراء ووادي الذهب عبر المغرب والصحراء الكبرى.

وقد بدأت علامات الولاية تظهر عليه منذ سن الرضاعة في رحلته تلك. وهي جملة من الكرامات احصيناها فوجدناها لا تقلّ عن ثماني كرامات لعب الخيال الشعبي دوراً هاماً في نسجها كما ساهم خيال الكاتب في تضخيمها وتقريبها من الاساطير والخرافات مع الاعتقاد بأن الخرافة حق وانها لا تقل دلالة عن احداث الواقع. فأولى الكرامات تجلت وقت هاجم قطاع الطريق القافلة وسطوا على كلّ ما تحمله النوق من ذهب وأواني وغيرها. ولكن «ما ان ارسل الرضيع المبارك صراخه الحاد العنيف الذي اقشعرّ له الكهف حتى ابصرت المتاع والاواني والفرش التي انزلها اللصوص عن الدواب تعود الى مستقرها طائرة من الفضاء. ها هي تتبرك اماكنها وتفلت عائدة نحو ظهور الجياد والنوق. فقصصنا ذات عجب وغرابة وصهيل» (ص٨٥).

وفي هذه الرحلة نفسها ظهرت كرامة ثانية. يقول الراوي: «وتهيأنا لمغادرة الكهف وقد اسقط في ايدي اللصوص. فلفحت جباهنا ريح هبوب ذات ولولة وانين وعواء. ثم اشتدت الريح وتمخضت على جماعات من خفافيش المغاور تقذفنا بمخالب واجنحة لا قبل لنا بها. فلا أثر من جرح او نحوه فيما عدا الصبي الرضيع اذ بدت لدى جبهته دائرة دم قانية فأصبح يُدعى حنيناً الى ذاك: ذا الغرة».

ثم واصلت القافلة رحلتها الى القيروان، وما ان وصلت حتى ظهرت كرامة اخرى منشأها رؤيا الباي الحسيني فلكاً تشق رمال الصحراء اعلنت فيها السيوف. فجمع العرّافين والحكاء لتعبير الرؤيا فأجمعوا على أنّ الفلك رمز للقافلة القادمة من الساقية الحمراء ووادي الذهب. فيقرر الباي استقبالها بالرياحين لكنه يبطن نية الاستيلاء على ذخائرها. فيهجم القائم مقام على القافلة لافتكاك خيراتها وذهبها وفيها الولي الرضيع و«ارتعش الرحل كله، ثم انفلت نحو شعاب الجبل فولج السبل الدروب الخفية، فأسقط في ايدينا وايقنا ان الناقة قد اصابتها لوثة. وما هي الا الوهدة من زمن حتى بدأ يسعى جليلاً، فالمرضع اضحت عجوزاً والرضيع غلاماً قد اخضلّ شاربه والعذار. ذي اساطير اسرتنا فهلمّوا الى من احتكم لديه فيمدّني بعين الصواب.

عند ذلك فكر صاحب الجيش في اغراء الفتى اليافع بالنساء لكنه يتفطن الى الحيلة ويرسل نبوءته الشهيرة التي نقلتها الاجيال جيلاً بعد جيل. صعد الجبل وصاح: «ارى اقواماً من وراء البحر منطلقهم ولدينا المآل، اراهم يدكّون حصوناً «يمزقون الجذور». ثم ذكر خوف الباي وتواطأ صاحب الجيش مع الأعداء. وبعد ذلك تصدق نبوءته فتهجم فلول الفرنجة.

وبصمة عامة فقد عاش الوليّ طيلة حياته في صراع دائم مع التاج وخناجره، وتواصل الصراع حتى بعد مماته. فقد «انقض وبيّ العهد على الوسط والجنوب، انقض جراداً اصغر غريب الازيز ولا بديل للدفع غير السلاسل وغير الجلد» (ص١٥٠: لكن «طلب الجند البئر ينشدون الماء فيغبض الماء وما كانت البئر بعاقر. قال الامير: «ساخراً من سجود الجند وركوعهم لجدث من توابيت الغابرين: ذا الشيخ البركة يطردنا، فهلموا الى فنائه نتبرّك ونلثم العتبات فهو على العفو قدير» (...) فانفتحت الكوى حولهم من كلّ صوب وارسلت غرباناً سوداً ذات نعيق فسملت عيون وجدعت انوف وآذان. فالقوم مروّعون اذن، والدماء منهم غزيرة وصدورهم ذات وجيب» (ص١٥١) وقد دعا عليهم الشيخ فأصابهم الوباء الأكبر.

وبقي مقامه درعاً يقي الجهة من قنابل المحور والحلفاء في الحرب العالمية الثانية «لكن القنابل تغوص برداً وسلاماً ظاهر الضريح. ولكنّ الموت الاحمر اضحى ماء ابيض رقراقاً هو الحياة او هو صنو النعيم الذي وُعد به المتقون» (ص١٤٩).

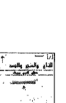
وآخر كرامة نسبت الى الولي فرحات بن علي العامري تتعلق بإنشاء القبة والضريح، فقد ظهر لكبير البنائين في غفوة له واكد له مساعدته على بناء المقام «انما سواعدكم تثبت اللبنة فتلفي اناملي تثبت من نظيراتها الكثير» (ص١٥٢).

تلك بعض كرامات الشيخ الأكبر قدمها الراوي كما سمعها من افواه مريديه واهله وقد زالت الحدود في اذهانهم بين الواقع والخيال.

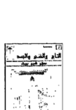
الكتابة تنظر في ذاتها

ان رواية «التاج والخنجر والجسد» نص ينظر في ذاته ويطرح على نفسه وعلى المتلقي اسئلة الكتابة وغاياتها واشكالها فيعجّ بمصطلحات السرد وفنون القصّ. وقد شقته من بدايته الى نهايته حرقة السؤال. لمن نكتب؟ ولم نكتب؟ وكيف نكتب؟ ثلاث قضايا من صميم الهموم النقدية تجد اجوبة لها داخل النص بكيفيات شتى.

التاج والخنجر والجسد



لمن نكتب؟ ذلك هو السؤال الكبير الذي يطرحه كلّ كاتب على نفسه وعلى غيره تصريحاً او تلميحاً. ويتراوح الجواب بين طموح اكبر يتمثل في توجيه الخطاب الى عامة الناس وطموح ادنى لا يتجاوز فيه الخطاب نفس الكاتب. وكلاهما وهم وخطل يبلغ درجة الحمق في نظر الكاتب. فقد اصابه الدوار عندما تصوّر انه يكتب لناس الاسواق وطلبة الجامعات والقوّمة على الجرائد اليومية، والنساء في بيوتهن، والزارع في حقله والتاجر في مكمنه» (ص١٥). ولما فكر في ان يدّعي توجيه كتابه الى «جيل قد مضى وذهبت ريحه» او «جيل لم يأت بعد» رأى في ذلك نفاقاً وكذباً على نفسه وعلى غيره. فأخذ الطموح يتلقص شيئاً فشيئاً الى ان اقتصر على «دفع القول الى من يحيطون به» (ص١٦). وتلك نظرة واقعية تقرأ حساباً لواقع القراءة في مجتمعاتنا ومحدودية الاقبال على الكتاب في عصر يعجّ بأنصاف المثقفين واللامثقفين وتطغى فيه الصورة والصوت على كل ما سواهما ولذلك يولي الراوي / الكاتب اهمية الى من تبقى مستعداً لتلقي خطابه فاعتبر في روايته السابقة «مدونة الاعترافات والاسرار» ان النص لا يكتمل الا بالقارئ ثم انكر هذه العلاقة العضوية بين الكاتب والمتقبل بعد ان ذكّر بها في قوله: «سبق ان اعلنت ألا اكتمال لي الا فيكم. لقد كذبتكم القول وربي..» (ص١٩). ثم عاد ثانية الى هذه العلاقة التكاملية فأثبتها من جديد «واني لأطلقها الساعة جلية هزجاً، موقنة بصفات انصات: فلا اكتمال لقولي الا فيكم. فما فتئت ادعوكم فلا تكونوا كمن علم الذكر وكذّب به. ان ما تأتون اذن لعظيم» (ص٦٨). ولعلّ هذا هو الموقف النهائي الرافض للقراءة السلبية التي لا تساهم في انتاج المعنى وتحديد الدلالة. وبذلك يكتسب المتقبل اهمية كبرى، فلا يسأم الراوي من مخاطبته بين الفينة والأخرى لجلب انتباهه او لتحريضه على التفاعل مع نصه على هذه الصورة: «ألا فلتكونوا منتبهين جميعاً، فالفرص اقتناص ولذة صيد. فلتفتحوا الاسماع. هذه تجارتنا لؤلؤ كلام ومعنى وروعة قصص وانتظام اشعار. فقد نفقت سوق القول وما فتئنا لكم مذكّرين» (ص١١٧).



لم نكتب؟ ذاك هو السؤال الثاني الذي نجد له جوابين واضحين داخل الرواية: الأول يثبت ان الابداع هو الوجود، وان الكتابة تحقيق للذات، وان فيها اكتمالها. يقول السارد: «انما انا مدمن قول له فيه اكتمال وجود». ويضيف مشيراً الى وظيفة الكتابة في تجلية الذات والتأمل فيها «انما انا نص يتأمل ذاته، ذاك انا». وقد سبق هذا التصريح تعريف مماثل لحياته: «فحياتي سيرة وحكايات وقصص وروايات خيال لم تكتب بعد. لكنها لم تؤذن بانطفاء» (ص١٨) ثم يضيف معرفاً هذه السيرة ومركزاً على علاقاتها بالماضي والمستقبل في الآن نفسه «تلك سيرتي اذ تورق وتغلب الاخضرار. ما هي الا ابحار في الآتي نحو مضارب القرن القادم وميلادُ ذكرى حاضر وماض ماغ ذهبا بعد وما اجتثا من الذاكرة» (ص١٨) ذلك هو الجواب الاول: الابداع هو الوجود، وهو الكينونة والصيرورة.

اما الجواب الثاني للسؤال الأكبر «لم نكتب؟» فإنه يتمثل في لذة القول. يقوله السارد في حديثه عن سيرة الفتى لذة القول (ص١٣) ويعيدها بعبارات اخرى عندما يخاطب المتلقي ويوصيه الا يحاول فهم كل ما يقول والاكتفاء بظاهر القول زاعماً «ان لهذا النص اساطيره وخرافاته النابعة منه والآيلة اليه» ثم يشير على كافة المتلقين بهذا الرأي: «ارى ان تستلموا للذة الرواية وهدهدة القصّ ومتعة السرد...» (ص٤٦).

الا يدفعنا هذا الاقتصار الى التساؤل عن محدودية وظيفة الابداع، فكأنه حسب هذا التحديد ليست له وظيفة فكرية ولا اجتماعية ولا غيرهما. وقد رأينا دوماً ان لذة النص ومتعة الفن هما اهم شروط الكتابة. لكن هل يكفيان وحدهما لإعطاء الابداع منزلة راقية تؤهله للقيام بأي دور في بث الوعي مثلاً؟ ذلك هو السؤال الابدي المتجدد.

اما سؤال «كيف نكتب؟» فقد شغل حيزاً هاماً من النص الروائي وعاد اليه السارد مرّات عديدة متحدثاً تارة عن لعبة السرد، وطورا عن حركة السرد، وطورا ثالثاً عن تمازج الاجناس الادبية وعن لغة الكتابة.

فكر في ما تعلمه وعلمه في الجامعة من قضايا النقد ومصطلحاته وتنظير للمبنى والمعنى والمغنى فرأى ان تبنّي كلّ ذلك دليل على سذاجة المبتدئين. فلا بدّ اذن من تجاوزه الى البحث عن صيغ مبتكرة (ص١٢). وظن انه وجدها في التراكيب والالفاظ التراثية الموحية، الا انه تفطن الى الاسراف في استعمالها فرغب في «التخفف من حمل القرون» (ص٣٧). ولجأ الى توظيف الاسطورة والخرافة لكنه شعر ان المتلقي قد لا يروقه امر الخوارق او لا يقبلها عقله فاضطر الى التبرير ووضّح «انها جميعاً من مقتضيات حركة السرد ومن متممات الاحداث» (ص٥٧). وهذا في نظرنا تصوّر طريف لحركة السرد يقوم على المزج بين الواقع والخيال. وهو ما يتّسع له الجنس الروائي اتساعه للجمع بين الشعر والنثر وقد عمد اليه السارد في مواضع من الرواية بل نظّر له داخل النصّ في قوله المطوّل: «وقال صاحب المخطوط في نفسه: «اداخل هذا في باب الشعر ام الرواية؟» ثم قال: «ما جدوى التسميات والانواع؟ ان هذه الا آلام اثارت النفس فأرسلتها الشفتان، فلئن اضحت عبثاً على اولائك الناظرين بعين واحدة، فما هذا من نظر صاحب الكتاب. ثم غاب ساعة عن ذاته واردف: الا يكون هذا من قبيل جديد القول القديم؟ يساجل البعض فيهتفون جازمين بأن هذا من قديم الكلام، وممّا يورّث عن عصر المدوّنات. وقبل ان يعاوده صمته غمغم: فلتتداخل الدوال والمداليل، وليردف المعنى المبنى وليتعانق المحدث والقديم. ان في ذلك لنا لحياة» (ص٤٣).

وهذا في الحقيقة برنامج سردي متكامل يدلّ على وعي عميق بقضايا الابداع والكتابة الروائية قصد الخروج عن المسالك المعبدة ومواكبة مستجدات العصر دون اهمال مسألة الخصوصية والقطع مع الموروث الثقافي.

بقيت مسألة لعبة السرد وهي من اهم مقومات الفن. فقد رآها صاحب المخطوط في تداخل الزمان والمكان، ولا تخلو اية رواية حديثة من العاب القصّ، وربما اعتبرها النقاد مؤشر اختلاف بين رواية واخرى ودليلاً على مدى مقدرة كلّ كاتب في التصرف في المعهود من الاساليب والاشكال. يقول السارد: «ان صاحب المخطوط هذا لعجيب، يدعوكم لتسمعوا عنه فإذا هو يرهقكم بتداخل الزمان والمكان، والليل والنهار، والداخل والخارج، والمتاح والمنشود، فخير له ان يكفّ عن هذا او خير لكم ان تنفضوا من حوله.

ها انا اكتشف خفايا لعبة السرد لديه وآمل ان تحفظوا سرّي.. الى حين».

وهذا كله في الحقيقة اشتغال عن مقومات السرد يعتبر عقيماً اذا لم يرتكز على رصيد ثقافي متين. وهو ما لم تخل منه رواية «التاج والخنجر والجسد».

* ناقد واكاديمي من تونس.

بريشة : محمد عفت

بناء على رغبة المثقفين نحب إستثمار آرائكم !

مثقف عربي

عفت 2005

«أتباعد عنكم فأسافر فيكم»
قصائد تجديد اللغة وتغريبها

عبد اللطيف الأرناؤوط *

ينفرد الشاعر المصري «محمد أبو دومة» في سعيه إلى تحديث الشعر بخصائص يتميز بها، فهو يختلف عن الشعراء التجريبيين الذين أقبلوا على كتابة الشعر الحديث دون أن يتهيأوا له بثقافة نقدية عميقة. فكانت محاولاتهم فوضى وجهلاً لأسرار اللغة والسيطرة عليها، وإساءة إلى تجربة الشعر الحديث.



أبو دومة

يلتزم الشاعر «أبو دومة» رؤية واضحة لمهمة الشعر، وهي تحويل العالم وتفسيره، إنه كما يقول «بريتون»: (قوة تحريرية ورصدية سلاحها اللغة)، لكنها ليست تلك اللغة الغامضة التي تقيم حدوداً بين الجمهور والشاعر، وتقطع صلة التواصل، بل تلك اللغة التي تشف لتكشف دون ان تتعرى وتتسطح وتغدو وسيلة نفعية للفهم، او تدور في فلك المألوف من المفردات والتراكيب الموروثة والبنى المتداولة.

يعمد الشاعر «أبو دومة» الى تجديد اللغة عن طريق تغريبها، فلا يحاول ان يوجد لغة في قلب اللغة، أو يخرج على قواعدها، وطرائق تركيبها، وإنما ينطلق من إيمان راسخ بأن اللغة العربية لم تستنفد كل طاقاتها الشاعرية، فأولئك الشعراء الذين يعمدون إلى العبث بأصولها ودلالة مفرداتها وطرق نظمها، يدفعهم إلى ذلك العجز والجهل بأسرار العربية.

ومن يقرأ ديوان الشاعر «محمد أبو دومة» (أتباعد عنكم فأسافر فيكم) يقف على تمكنه اللغوي وبحثه المستمر عن مفردات جديدة لم تطلها أقلام الأدباء، ذلك أن التحديث اللغوي لديه لا يقوم على تحطيم دلالات اللغة أو العبث ببناها:

بلاد تؤجج للضيف نار القرى
ثم تشوي الرحم
إذا الناس هبوا تغط
إذا الناس غطوا
تثير اللغط
تبيح الحظار المفدى
وقبل المواعيد تعرى
ولا تحتشم

فالشاعر يختار من اللغة أفعالاً وأسماء وصوراً وألواناً من التقابل حديثة، فإذا النص يبدو كأنه خارج اللغة المألوفة وإن لم يتعدَّ حدودها وشروطها، فالأفعال: تؤجم، ونمط.

والأسماء: الحظار، ونار القرى. هي من الموروث اللغوي الفصيح لكنها تكتسي دلالات جديدة في اطار النص.

تغريب اللغة عند الشاعر يتم باستخدام كلمات بكر، لم تستخدم من قبل، حتى يضطر احياناً الى شرح بعض المفردات. فقد استخدم المفردات والتعابير ام درن، الندحة، الاركن، ليسجح، خن (بدل قن)، الحلابيس تعني الاباطيل). والافعال (لهوج، تزحول (بمعنى تحرك) والجعط (بمعنى الضخم).

فالشاعر يغري القارئ العربي بالتمسك بالتراث اللغوي واكتشافه، ويرده إلى الموروث الثقافي، وهو جزء من هويته التي يجب أن يعتز بها.

وتقترن عملية التحديث اللغوي عند الشاعر بأساليب لغوية متعددة، تذكرنا برسائل المصري التي يعرض خلالها تمكنه اللغوي وسعة بحره في اللغة، فنحن أمام نص مغرّب هو من اللغة، لا من لغة العصر: (فحسبك ردحاً آثر فيه العزلة، حبذا اضعف مرتبة للايمان وما سكنت جمرة دمه.. عاد يراسل مولاه المتربع فوق شهيق الناس، يناشد ديمومة ندحته اذناً بالإتيان).

هذا الاغراب والتغريب اللغوي، يردنا الى عالم لغوي جديد وطريف، ويشعرنا الى ما ابدعه اللسان العربي من بيان، وكأننا امام لوحة من الفسيفساء العربية، الزخارف فيها تتصالب، والجهد الذي سيبذله القارئ للفهم، ينصب على فهم الرسالة اللغوية أكثر من تحليل غموضها، والتعمية هنا تخدم المعنى ولا تجور على اللغة.

ومن الأساليب التي يستخدمها الشاعر «أبو دومة» في تغريب النص الاختزال والتكثيف، اذ تغدو اللغة اشبه برموز برقية قصيرة تشف عما وراءها:

أقول الأهم
بكل الأراضين.. دم
دهَمْ.. دَم
بكل السماوات.. دم
ديم.. دم
غلّق نئيج ابتلائك
كن سِن.. أرثم

تقترن عملية التحديث اللغوي عند الشاعر بأساليب لغوية متعددة، تذكرنا برسائل المصري التي يعرض خلالها تمكنه اللغوي وسعة بحره في اللغة.

كلمات قليلة تترك للقارئ مشاركة الشاعر في تجديد العلاقات اللغوية التي تربط بينها، وايقاع خارجي يعتمد على موسيقية اللفظ: (دهم، دم، ديم) مع تكرار حرفي النون والميم اللذين ينبعثان من الصميم (أراضين، نقيع، سن، اهم، دم، سماوات، ملمات..) على ان ابرز جوانب التحديث اللغوي يتجلى عنده في الاعتماد على المصادر اللغوية التي تدل على حالات نفسية مجردة. واكثر هذه المصادر مما استخدمه الصوفيون في التعبير عن حالات الكشف الالهي والتوحد والحب مثل: (الابتلاء، التودد، الارتقاء، الانتظار، التشتت، الوجد، الاعياء، الامان، الاغتراب، العشق، وحدة الانكسار، مذاق المذلة بالبذل، جرأة خوف، شهوة ضعف.. و...).

في هذه المصطلحات والرموز الصوفية التي يستخدمها الشاعر احالة على الموروث لتحقيق الذات، والبرهان على رغبة الشاعر في أن يعيش زمنين: الماضي بروحانيته، والحاضر بواقعيته الصارخة. الماضي المتأصل فيه، والحاضر الهارب منه والمغترب عنه، ويجسد هذا الماضي في رموز ومرايا وأقنعة عربية اسلامية منها ما يتصل بمفهوم العدالة فيستعيد سيرة الخليفة عمر بن الخطاب.

حين حكمت.. عدلت
أمنت..
انسكب الدفء بساحة قلبك
مازجك الله دمك
جفلت عن الجفنين الأرق الراجف
نشّفت من الادران.. يدك
اغمدت السيف.. تدرعت قميصك
ثم توسدت فعالك.. نمت
وحراسك..
ضعفاً.. قويت
وجوعى.. أشبعت

ويستعير صورة «عنترة» من التاريخ ليعبر عن حبه لوطنه، ومعاناته في مغتربه ليظفر بلقاء الوطن المحبوب، كما ناضل «عنترة» لكسب قلب «عبلة»:

مهر عبل التغرب والكد
مهر عبل.. النَّصَب
غبِ..
زودتني بأدمعها المستحثة
فاشتغب البرق فيّ..
تفيأت سيفي وأسرجت عمري
اقتفيت الرياح المجاهيل
وبنفسي تدثرت بالعهد
رحت..!!
أشال.. أحطّ
اجارُ.. أجير
أعف وأبطش
وكان الذي لم أرده
وكان الذي آنس الاغتراب
وها أنذا.. جزت هول المفازات
جئت بالنوق من كل حدب
حمرها البيض
سودها الخضر
زرقها الصفر
يا.. كم تكبدت قولاً وقلباً
سقتها في بلاد ترى الله عشقاً

وهكذا يرمز بعشق مجنون ليلى الى عشقه للوطن الذي تخلى عنه، كما تخلت ليلى عن المجنون، وتزوجت سواه، ولا ذنب له الا انه شهر بها وبحبه:

انت جنيت على ليلاك
.. كما ليلاك عليك جنت
حُذّرت من الوصل.. لتهجر

«أنا معكم فأسافر فيكم»

هاجرت بوصلك
قيل، الا تتروى بالتشبيب بها
فإذا حديثك قد استشرى
حتى جارك الطير نشيجك

ويستعير من التراث والكتب المقدسة بعض أساليب الخطاب الشعري.. كقوله:

(والوجه اذا هشّ، وعسل العينين وما قدّس، والأنف النقش، وفمها البرعم اما يهمس.. والغمزة في نون المشمش، والجيد الأملس، والرمان اذا وشوش، وقلب الليل إذا ما وسوس.. عبيل أو الرمس.. عبيل أو الرمس).

ويعارض سجع الكهان، ويحاكي نشيد الإنشاد.. فيقول:

عرشي قلب حبيبي
عرش حبيبي قلبي
بيتي عين حبيبي
بين حبيبي عيني
حرسي هدب حبيبي
حرس حبيبي هدبي

ويستخدم الشاعر مصطلحات تراثية عربية واسلامية كالمقامات والقصائد، وان افعال الأمر تحتل مكاناً كبيراً في أسلوبه، وفي وصاياه للناس (احفظوا، اقتدوا، كفكفي مقلة الشمس، اطمئنوا) وتتدرج النصوص كلها في زمنين. تعبر الأفعال الماضية لديه عن تقرير الحقائق، وافعال الأمر عن الطلب الذي يتجه الى رفض الواقع الراهن والتعلق بالمستقبل، الا ان الازمنة عنده ليست حقيقة محددة.. هي التاريخ، فالزمن يقاس بمشاعر القلب، ومراحله.. اغتراب ولقاء وتحول او جمود عند منزلتين، ولكل قلب زمان:

آه.. «عيني على القلب»
حذرته محنَ الوجد
تعطفته كي يظل ببر الأمان بعيداً
فعاهدني.. مقسماً بالجراح التي شوّهته السنون
الا يجرب نهراً جديداً
الا يغامر في اي بحر
الا يرى الغد أمساً
ويخلط بين اختلاف الفصول
وينسى.. بأن الربيع له شجر
والخريف له شجر
غير ذاك الشجر

فالزمن عنده نهر يتغير من منبعه الى مصبه.

تغرب الشاعر «أبو دومة» عن وطنه وعن العالم، واحساسه بالإهمال، والعزلة يدفعانه الى بث شكواه والظلم الواقع عليه، فهو يملك صفات بشر أو داعية، لكن لا اذن تصغي اليه.

انا اخلص العارفين - وحق الحيارى -
انا اطعن الطاعنين واصغرهم
فاسألوني
خذوا حكمتي وارجموها
انا ممن جُننتُ بعقلٍ
انا من عقلت لحدّ الجنون
قفوا عند باب فيوضي

ويملك الشاعر من المواهب ما يجعله داعية لقومه، لكنهم أعرضوا عن صوته:

بواطن التاريخ قد وعيتها
جليلها.. وما تلفع الرداءة
وأفهم السياسة
قرأت عن فرسانها الأخبار
مثلما قرأت عن ذيولها القذارة
آدري أمور الدين.. بعضها
وما أحلّ
وإن سُئلت.. في القياس أضرب المثل
ناهيك بفراستي في القص.. والرواية
وطول باع في الرثاء والهجاء.. والغزل
وهكذا كما رأيتم

أجيد أروع الفنون والحيل
لكنني - ويلاه -
الانحناء ذُعر
ويلاه.. لا أجيد دهن القول
فمن ترى أعجبته؟
ومنْ ترى يود ان اكون له؟
لا.. لا أجد
ولم يجب أحد
الكل قد تخلّى
الكل ينصرف

إحساس الشاعر بالغربة والنفي



اسلمه الى لون من الصوفية الوطنية، فهو يذوب عشقاً بهذا الوطن الذي نفاه وتنكر له، كما يطمح الى أن يتحد به ويرقى بحبه.. كما يرقى المريد في درجات التصوف الى المطلق.. ديوان الشاعر كشف متدرج لهذه المراتب الصوفية في حب وطنه، بدءاً من زمان المحبة بين الوطن والمواطن في الماضي البعيد، وتدرجاً الى جمود الوطن والارتماء في أحضان القيم المادية، وتنكره للمثل بعد أن استباحه أعداء الإنسانية.

والشاعر في رحلة تفرده وتصوفه يصف حالات كشفه الصوفي في علاقته بالوطن، تتسع آفاق الغربة، فيتغرب مثلما تغرب الوطن، وتتغرب لغة النص بمقدار ما بينه وبين الوطن من تباعد ونفي. ولن تتم الراحة والسكينة الا بالموت الذي ينشده الشاعر ويخشاه، فهو حي ميت والوطن يحيا عند موته ويتجمد، والنص الشعري يعلن عجزه وموته في رسم مشاعر الاغتراب.

ويجهد الشاعر في ان يربط بين قصائد النص في وحدة كاملة، نلاحظ ذلك من تقسيمه الى فصول هي اقرب الى تدرج حالات عشقه الصوفي للوطن، فالرابطة بين النصوص وأقسام الديوان خفية لكنها مدروسة ومصممة، فالقصائد موزعة على خمسة أقسام تبدأ بالفاتحة وهي ابيات او شطرات محدودة تعري الواقع الراكد للوطن، والواقع الفني للشعر الموزون الجامد والرتيب الذي يشبه قرع الطبول:

دائرة من خشب
جلد عيرٌ
بعض ريح ونقر.. فقرع
يخرج الصوت فحلاً.. مهيباً
ويزداد حين تُضخَم
حجم الطبول
فاحفظوا واقتدوا
هكذا لقنتنا الحكايات
عن الف غول وغول

يعقب الفاتحة مدخل للقسم الأول الذي يتحدث فيه عن علاقته بالوطن يستهله بقصيدة نثرية يوجهها للعام الجديد، وكأنه يستهل بها تطلعه الى

الشاعر في رحلة تفرده وتصوفه يصف حالات كشفه الصوفي في علاقته بالوطن، تتسع آفاق الغربة، فيتغرب مثلما تغرب الوطن، وتتغرب لغة النص بمقدار ما بينه وبين الوطن من تباعد ونفي.

شعر يوقف الزمن ليصور الهنيهات الهاربة على طريقة الشاعر «بروست»:

آه.. لو لم يخطر الكون بعيد الآن
لكي لا نفتقد اللحظة - آه

وفي «المقامات» يتحدث الشاعر عن قلبه الذي تعلق بحب الوطن والإنسان، فشقي وتعذيب، ونهاه عن ذلك العشق فلم يرتدع، وصمم أن ينأى بعيداً عن وطنه وعالمه ليستريح من مرارة عشق ما فيه إلا المكابدة:

فحين ارتحلنا وقلنا هربنا من العشق
يا وطني واسترحنا
نفضنا عن القلب ثقل الندوب العريقة
كفّ نشيج الضلوع
فلا الناس كالناس
ولا الارض كالأرض
لا خجل الابتسام، كجراته
لا . ولا اعين يسكن الدفء فيهن
مثل التي تقشعر دموعاً
وراء غلاف البرودة

فالشاعر معذب ان اقام او رحل، ولو بدّل جلده بآخر، ولونه بلون، ولغته بلغة، فهو شاعر والشعراء يتبعهم البلاء اينما كانوا:

إلى حيث يرحلون
ترافقهم لعنة العشق
يتبعهم البلاء
فلا البقاء نجاة، ولا بالهروب مفر

لكن اغتراب الشاعر يعزّز اتحاده بالوطن، وتوحده به كما يتوحد الصوفي بخالقه، فابتعاده عنه اثم كبير:

اتجيش بالسبحة العُسُر في شح حال البقاء
فينفرد الورد في شطحتي
اتمحرب.. اشرب صوت المؤذن
ابواب كل المساجد
ذعر الإمام.. حيث المراكيب بالية الانتظار
اتمعّن
لن استطيع التملص
****
اصارحكم ان ما كلّ مصر بمصر
تناثرتُ في ارضه المستبدة
قلباً ترقرق في خفقة الحزن والوجل المستطير
ابتلته الطفولة بالعشق
كان يتيماً فما طببوه
كل مساء اذا راودته الوسادة عن نفسها
ذاب وجداً
فظن أن الرجوع شفاء

ويقع الشاعر في محنة الترجح بين المنزلتين، بين التغرب عن الوطن أو التغاضي، فيلجأ في محنة الصراع الى شيخه يستشيره، والشيخ رمز للأب الناصح:

كن دناً وادلق فيك خمورك
واشربها توا لتفيق منك
لا تُلجئ شطآنك أن تتزين مرساة
لسوى سفن رفعت
الوية الحب.. ونبذت ما دون

لكن عشق المغامرة، ونزوة الرحيل يدفعانه إلى التغرب، فيضرب في الآفاق:

اغراني عشق الأسفار.. وما بالأسفار
فعاهدتك وركبتُ الغربة.. أوغلت بها
هي بلدان وبحور..

«أتباعد عنكم فأسافر فيكم»

«أشلاء منكم فاسلم تسلم»

كنت تحذّرني منها
واليها تدفعني
فـأنا المنتـهك المسلوب
السالب
والحاضر والغائب

وفي القـسم الثـاني من الـديـوان، وتحـت عـنـوان (قصائد) ينفث الشاعر ما بقلبه من مرارة التغرب عن الوطن، ويناشد صحبه أن يشـتـروا ورقـاً أو يسـرقـوا ورقـاً، ليكتـبـوا اليـه في غـربتـه، وينتظر الرسـالة لكنهـا لا تصل، فـيـتـعلل بأعذار عديدة:

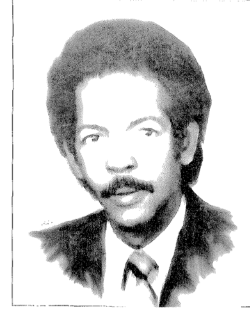
ربما علقوها بريشة طير عجوز
والمسافة بين البلاد والبلاد.. بلاد
وغداً ينقر الطير باب انتظار الغريب
غداً ينقر.. آه
مـرّ غـد.. والمسافـة بين البـلاد والبـلاد..
بلاد

وتؤلمه جفوة الوطن وتنكره له، فيقرر أن يبيع نفسه بالمزاد العلني، لكن حب الوطن يردّه، ويعذبه صراع محتدم، لا يفضي إلا إلى الموت:

للمحبة أهل..
والتجادل في الحرب محتكم للفراسة
والموت عند احتدامهما
وأول فيض الوصال
فاجتهدوا أن تموتوا
واحذروا أن تموتوا

وتغـدو عـلاقـة الحب عـلاقـة مـوت وتلاش.. اذا اصرّ الشاعر ان يثبت على هذه العلاقة، وتخمد الثورة في روحه:

المثبوت على ضجر الدرب
يا ناهجي نهجنا للفناء الأليف
يثلم السيف إن سلّه مدع بالمحبة
مثلما يُبطل الحب عزم

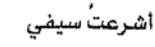


توسّد نوم السيوف

إلا أن الشاعر يريد أن يكون ثائراً، ولا يقف عند حدود المحبة:

مارق من تخلّى
رابح من هلك
محنة العاشقين.. يا ربة النهر
وأنا واحد من جموع أظلهم فيء لحظك
ولأني رأيتك تُمتهنين.. ارتجفت
ولأني رأيتك تزوين.. صحت
ولأني رأيتك منهشة للمرابين

تغـدو الحـداثة عند الشاعـر «محمـد أبو دومة» ارتماء بصوفية مـرتبطة بالتـراث، إذ يقـود الحلم إلى آفـاق القلق والاسـتـسـلام للمـشـاعـر، وتجـاوز المعرفة الدنيوية الى التـحليق فـيـمـا وراء الـواقـع



أشرعتُ سيفي

وهؤلاء الذين كـسـروا عـزة الوطن، يـريدون منه أن يتطامن، لكنه يرفض الخضوع ويؤثر النفي والعذاب.

ويصور الشاعر «أبو دومة» في القسم الثالث من قصائد الديوان آلام الغربة النفسية، ممثلة ببكائيات يرثي بها والده نبع الحكمة، أو هجاء يوجهه للذين باعوا الوطن، فلا يملكون اليوم قدرة الدفاع عن الشرف المستباح، فهو يرفض التطبيع الذي نهجه دعاة الصلح مع العدو، كما يرفض اي مساومة او صلح.

وتتوالى قصائد الاغتراب في مجموعته الشعرية، ويشيع فيها افعال الأمر التي يتوجه بها الشاعر الى نفسه وقرائه لتوعيتهم بواقع الوطن المتردي.. ويختمها بجوار بين السلطان والاعرابي يعرّي فيها استبداد السلطة وجورها واهمال الجماهير، ثم يتحول في النهاية الى صوفي عاشق يقدس الحب ومكابدته.. ويذوب في المحبوب معتمداً على قصص الحب العذري في التراث، وعذاب العاشقين، وما بين المحب والمحبوب من تباين في الرؤى تعكس تباين ما بينه وبين الوطن المستباح والمعشوق.

وهكذا تغدو الحداثة عند الشاعر «محمد أبو دومة» ارتماء بصوفية مرتبطة بالتراث، إذ يقود الحلم إلى آفاق القلق والاستسلام للمشاعر، وتجاوز المعرفة الدنيوية الى التحليق فيما وراء الواقع بحثاً عن النائي المطلق عبر التأمل الوجداني، والتهجد ومناجاة النفس.

إن لغة النص في شعره لا تقدم حقائق معرفية بل حدساً ذاتياً، فهو يقول كل شيء ولا يقول شيئاً، لأنه يقف عند حدود الذات وتطلعاتها، ويستعير من التراث الصوفي لغته وأساليب التعبير، ويسخر ميتافيزيقية القصيدة لتغدو تعبيراً عن المشاعر الوطنية والقومية بما تملك من قوة التأثير وحرارة الإيمان، فالشاعر يُعد مجدداً في وسائل تراثية مألوفة لدى القارئ العربي تؤثر فيه.. وتخدم قضيته الوطنية.

* كاتب من سوريا



نادر رنتيسي *

كان الأدب والفن أول أهداف المتطرفين فكرياً، ودعاة التكفير الجدد. ونظرة دقيقة إلى الماضي القريب تبيّن مدى الاستهداف الذي واجهه الفنانون الملتزمون، تحديداً، وأعلام الأدب والفكر في الوطن العربي، في الثمانينيات وفي عقد التسعينيات الذي يُنظر إليه الآن على أنه قطعة باردة من عصور الظلام السحيقة..

كانت قد انتهت "المهمة الجهادية" في أفغانستان، ووضعت حرب الخليج الثانية أوزارها بما آلت إليه، واتسعت كوّة الديمقراطية بما يسمح لمرور الصوت.. تمّ "تحرير" أفغانستان من "الرجس" الشيوعي فانتفت الحاجة إلى الجهاد باليد، وانحدر مستواه إلى ما أكبر بقليل من أضعف الإيمان.. الألسنة التي اعتلت المنابر ووزعت مفردات الكفر والزندقة بالقسطاس على منْ يُجمّلون وجه الحياة.

تنامت موجة التكفير مقابل صمت رسمي وشعبي تجاهها خوفا من قداسة مزيّفة صبغوا أنفسهم بها وهم الذين قال فيهم الصحابي علي بن أبي طالب: انهم المنافقون الذين لا يذكرون الله إلا قليلاً. وإنْ ذكروه بكرة وأصيلاً؛ لأنهم قوم أصابتهم فتنة فعموا وصموا..

وإذ تمسّك المكفّرون بحبال الصمت الطويلة، تمادى الغيّ إلى بعض المؤسسات الدينية التي مارست حقاً لا تملكه بقذف مفردات التكفير وإباحة دم المسلمين بالتغاضي عن الحديث النبوي الساطع المعنى: كل المسلم على المسلم حرام.. ليشيع اللغط في مفهوم الكفر حتى عند "العوام" الذين التبست عليهم مصادر التشريع بعد أن تخفت قوى الظلام بالنور لتضيع في الأثناء تكملة الحديث الذي يقول: "لا ترجعوا بعدي كفاراً يضربُ بعضكم رقاب بعض"، وفي موضع آخر: "إذا قال المسلم لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما.."، هذا دون الأخذ بالمعنى الحاد للحديث الذائع: من كفّر مسلماً فقد كفر..

وبعد هذا لم يعد مستغرباً ألا يكون للمبدعين والفنانين والمثقفين حول أو قوة، بعد أن يتمّ التغاضي عن المصادر الشرعية للتكفير.. سوى أمنية عميد الأدب للذين كفروه في حادثة "الشعر الجاهلي" الشهيرة حين حمَدَ الله على أنه ضرير كي لا يرى وجوههم القبيحة!

ومما لا شك فيه أن إدراك التكفيريين بدور الفكر والأدب والفن في سلوك الناس وتفكيرهم، كان السبب الأدعى لتكون هذه الحقول الهدف الأول لهم، وقد كانت هذه الحقول أهدافاً مكشوفة سهلة الضرب لعدة عوامل، منها إمكانيّة ليّ المعنى في آية قرآنية أو حديث نبوي، وأحدها أن أدوات هذه الحقول تستند إلى مناخ عالٍ من الحرية التي لم يعتد عليها الإنسان النمطي السلوك والتفكير.. فكان الجمهور يأخذ آخر الأمر بما يخشى أن يخالفه!

ليس من الضروري، في هذه المساحة الضيقة، التأشير على الحوادث التكفيرية التي وقعت على صنوف الفن والأدب والفكر في العقد السابق لموجة العنف الفظيعة هذه الأيام..؛ لكن من الواجب التنبيه على أنّ روّاد هذه الحقول لم يؤدوا دورهم بشجاعة كاملة بصياغة خطاب مضاد للفكر المشوّه الذي أخذ يسري بدرجات متفاوتة في العقل العربي الجمعيّ حتى وصل الضيق إلى كوة لا تطل على ضوء..!

الأعمال الفنية، مثلاً، وهي ذات تأثير أقوى على شرائح الناس كافة، جاءت في مجملها ردّ فعل سريعاً غير محكم افتقر إلى الجذر الدقيق والواهي الذي تغذت عليه الجماعات الأصولية قبل إطلاق الرصاصة.. وهو أنها أداة استعمارية بامتياز حتى وهي تواجهه؛ ذلك لأنّ خدمة الاستعمار المكشوفة التي عرفها العرب هي تخليصهم من الضيم العثماني الذي هو الآن أنعم أنواع التطرف مقابل موجة التكفير الشاسعة. وليس من الاجتهاد القول بأن قوى الظلام هذه أداة لتأجيج الصراع وإدامة الهيمنة بكافة أشكالها..

وتبعا لهزالة الخطاب المضاد للهجمة التكفيرية، فإنّ من الواضح أن من نتائج استفراد هذه القوى بعموم الناس، عبر أدواتها الشعبية، أدى إلى إرهاب اجتماعيّ يعد أخبث أنواع الإرهاب والتطرّف الديني، والذي أخذ يفرز طبقات اجتماعية متشددة تحرّم الحلال وتجعل الحياة سياجاً يغلق على جحيم.. وبالمقابل تحلل الذي حرّم الله وتجعل الحياة "مسرباً وهمياً" إلى الجنة..

لكنّ المستهجن أن يظل في السلبية التي بقي عليها أرباب الفكر والأدب والفن، وهم يتجهون إلى النخبة في خطابهم بينما تلحّ مسألتا الخاص والعام والنخبوية والشعبوية أكثر من أي زمن مضى، سيما وأن قوى الظلام ما تزال تتكئ على رصيد شعبي أخذ يجتهد في الحرام البيّن، ويستنّ مفهوماً جديداً للجهاد يقضي بقتل المسلم الغافل في سبيل "التحرير"..



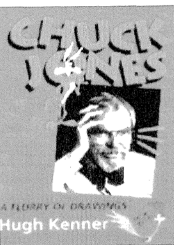
* كاتب وصحافي أردني

بفضله تحسنت صورة باوند في "البورصة الأكاديمية"

هيو كنر... حيثما نظر كان يقبض على المعنى

ترجمة: مروان حمدان *

نشر أبدع الناقد الكندي هيو كنر، الذي مات بعمر ٨٠ عام ٢٠٠٣، بعضاً من الكتابات الأكثر وعياً للحداثة الأدبية. ومعظم معرفته اكتسبها بسرعة، باتباعه لنصيحة عزرا باوند "أن تتعرف على الرجال العظماء في عصرك". لقد وفّر باوند المقدمات، فباشر تلميذه بحماسة شديدة جولته الكبيرة، التي وصفها لاحقاً في "مجتمع المكان الآخر" (١٩٩٨)، الذي يحتوي أيضاً تعريف باوند للحداثة على أنها "كلمات بسيطة موضوعة في نظام طبيعي".



وهكذا تصادق كنر مع عمالقة الحركة: تي إس إليوت، صموئيل بيكيت، ويندهام لويس، وليام كارلوس وليامز، ماريان مور، باسيل بنتينغ ولويس زوكوفسكي. الوحيد الذي لم يستطع أن يصل إليه كنر كان إيرنست همنغواي، لأن ذلك كان يعني أن عليه أن يقوم برحلة إلى كوبا.

على الرغم من إبحاره في أعمال هؤلاء العمالقة، إلا أن كنر احتفظ بوفاء ثابت لباوند، حيث روّج له كحضور مركزي في الكتابة الحداثية. وفي الوقت الذي تم فيه تتويج إليوت كملك للكتابة المعاصرة، رأى كنر أنّ تلك الحقبة، في الحقيقة، تنتمي إلى باوند.

ومع أنه برهن على فكرته بفاعلية، إلا أنه تم اعتبارها غير مألوفة ومتحيّزة حتماً، حيث أن باوند الذي أهدى إليه إليوت عمله الفذ "الأرض اليباب" كان سجيناً في مستشفى سانت إليزابيث للجنون الاجرامي، خارج واشنطن. وقد حُجزَ هناك، من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٥٨، بتهمة الخيانة، لإذاعته مواضيع عبر الراديو مؤيدة لموسوليني خلال الحرب من إيطاليا.

في عام ١٩٤٨، قام كنر، الذي كان ولد في بيتربورو بأونتاريو، بزيارة باوند في سانت إليزابيث برفقة كندي كاثوليكي آخر، هو مارشال ماكلوهان. ماكلوهان، الذي أصبح يُعرف لاحقاً بوصفه عالم اتصالات، كان مشرفاً على كنر منذ دراسته الجامعية المبكّرة وحصوله على شهادة البكالوريوس (١٩٤٥) ثم درجة الماجستير (١٩٤٦) من جامعة تورنتو، وكتب مقدمة كتاب كنر الأول "تناقض في تشيسترتون" (١٩٤٧).

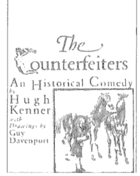
واستجابة لحث ماكلوهان، ترك كنر تورنتو وذهب إلى جامعة ييل، حيث حصل على شهادة الدكتوراه في عام ١٩٥٠ تحت إشراف كلينانث بروكس (١٩٠٦ - ١٩٩٤)، الذي كان في طليعة النقد الأمريكي الجديد، في تأكيده على النصّ بدلاً من الخلفيات السيرية والتاريخية.

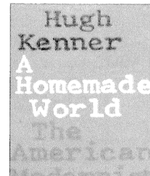
وفي الوقت الذي تم فيه إبعاد باوند عن معظم النقاد وأساتذة الشعر بسبب ما سمّاه كنر "أجمات سوء الفهم"، آخذ كنر على عاتقه مهمة إزالة هذه الأجمات. وأثناء إحدى عطلات الصيف، عاد إلى أونتاريو وقضى ست ساعات يومياً على مدى ستة أسابيع وهو يعمل على كتابه "شعر عزرا باوند" (١٩٥١).

إن جهده الشغوف هذا نُشر من قبل دار نشر "اتجاهات جديدة"، وهي شركة صغيرة أسّسها تلميذ باوند القديم وصديقه جيمس لافلين. وهذا أدى إلى ترسيخ سمعة كنر كباحث رئيسي، وساهم كثيراً في إعادة تأهيل سمعة باوند الأدبية. وكما يصف لافلين الأمر: لقد قام كنر "بإدراج باوند في البورصة الأكاديمية".

تبع ذلك بالنسبة لكنر وظيفة في كليّة سانتا باربرا (جامعة كاليفورنيا حالياً)، بالإضافة إلى الكثير من الكتب حول جويس، إليوت، لويس، بيكيت وآخرين، والعديد من هذه الكتب لا يزال الأقوى في مجاله. أصدر كنر كتابي "جويس دبلن" (١٩٥٦) و"أصوات جويس" (١٩٧٨) ثم تبعهما كتاب "يوليسيس" (١٩٨٠)، الذي لا يزال تعاد طباعته، ويسعى إلى جعل رائعة جويس المعقدة مفهومة.





لقد كيّف كنر أسلوبه النقدي ليناسب الكاتب المعيّن الذي يقوم بدراسته وتفحص أعماله، متبعاً ملاحظة الدكتور جونسون أن النقد الأدبي إما يجب أن يتم اعتباره جزءاً من الأدب أو أن يتم التخلي عنه نهائياً. إن أعمال كنر تتفادى الرطانة الأكاديمية، وتنسحب على مدى هائل من التأثيرات، التي تنظر إلى الصلات والتوازيات بين مواضع غير محتملة.

في "لوس انجليس تايمز ريفيو"، قال ريتشارد إدير عن منهج كنر الحيوي: "إنّه يقفز، مسلّحاً ودارساً لموضوعه. إنه يفتت الأدب، مثل من يذهب إلى حفلة... أنت لا تستطيع أن تقول ما إذا كان كلامه أو استماعه يتمّان بتركيز أكبر".

إن أعظم إنجازات كنر هي بلا شك كتابه "حقبة باوند" (١٩٧١)، الذي جاء نتيجة لعقدين من الأبحاث. لقد وضّحت هذه السيرة النقدية الموسوعية الشعر الصعب جداً الذي كتبه باوند ومعاصروه، بأسلوب تأليفي حيوي.

إن كتاب "حقبة باوند" كتاب مدهش، إذ فيه استعراض لولادة الحداثة وتفحص مفصّل ومضيء لأعمال باوند. وقراءة هذا الكتاب هي بمثابة البدء بدراسة حقيقية، ليس فقط دراسة باوند والحداثة، وإنما أيضاً دراسة اللغة الصينية والترجمة والنحو اليوناني والتاريخ والاقتصاد إلى جانب كل من ويندهام لويس، إليوت، وليامز، وحتى هنري جايمس. إنه يمنح متعة كبيرة لكل من يقرأه.

يبدأ الكتاب، على سبيل المثال، برواية مثيرة حول مواجهة عام ١٩١٤ بين باوند وهنري جايمس في لندن: "قُبيل مساء عالم زائل، ضوء صيفه الماضي الذي يسيل صاعداً إلى شارع في تشيلسي عثر وفاض على الصدرية الحمراء لهنري جايمس، سيّد الحشمة، وهو في نزهة، يعرض ابنة أخته من بوسطن إلى نغمة الأشياء". لقد تعامل كتاب كنر مع عبقرية باوند الأدبية بمعرفة وحذر، وكشف، بعاطفة، كيف أن مثل هذا العقل يمكن أن يُخدَع بالأيديولوجيا الحقيرة للفاشية. وكنر نفسه استهجن مثل تلك السياسات.

إن باوند يُشكّلُ حالة صعبة في دراسة العلاقة بين الفنان وفنّه. فمواده الإذاعية الفاشيه غير الذكية وقت الحرب، جعلته يدفع الثمن، ولكنه ربما كان ثمناً لا يتناسب مع الضرر الذي أحدثه. بعض كتاباته غير صالحة للقراءة، لكن البعض الآخر كتابات خالدة. لقد أراد وضع كلّ شيء في قصيدة "كانتوس"، بما في ذلك التاريخ والاقتصاد: إن هيو كنر، وبكياسة عظيمة، يبيّن كيف أصبح باوند بعد ذلك، لكنّه يوضّح أيضاً ماذا كان باوند يتوقّع من قرائه. ويحصل المرء على تنويه، على الأقل، حول ما يمكن أن يشبه الأمر عندما تكون لديه القدرة على النفاذ إلى أكثر المقاطع وعورة في الـ "كانتوس".

في عام ١٩٧٣، ترك كنر كاليفورنيا وذهب إلى جامعة جونز هوبكنز، في بالتيمور، حيث ظلّ فيها حتى عام ١٩٩٠. حيث جلبه منصب في جامعة جورجيا مرةً أخرى إلى مناخ أكثر اعتدالاً، وقد بقي هناك حتى تقاعده في عام ١٩٩٩. لم يحصل كنر على الجنسية الأمريكية، ووجد أنه من المسلّي أن يكون بمثابة نبات معمّر "أجنبي مقيم".

عندما كان كنر طالباً، كان عليه أن يختار بين الكتابة والرياضيات: جَدّه كان عالم رياضيات بارع، وأبواه كانا معلمين في مجال الأدب الكلاسيكي - وقد تم اطلاق اسم ابيه على المدرسة المحليّة في بيتربورو. وقد أدى مرض أصيب به في طفولته إلى جعله أصمّاً جزئياً. وكان يواظب على القراءة بشكل غزير، واضعاً نصب عينيه أن يقوم بقراءة معظم المناهج الدراسية لجامعة تورنتو قبل أن يسجل للدراسة فيها.

على أية حال، ظلت العلوم والتقنية مهمة بالنسبة إليه، فكتب "جولة إرشادية إلى بوكمينستر فولر" (١٩٧٣)، وهو كتاب جذّاب حول مفكّر "التعالي التقني" الأمريكي بوكمينستر فولر؛ و"الرياضيات الجيوديسية وكيف نستعملها" (١٩٧٦)، حول النظرية وراء تراكيب قبة فولر المشهورة؛ و"تشوك جونز: موجة الرسوم" (١٩٩٤)، حول مخترع شخصيتي الأرنب "بجز بني" و"رود رانر"، حيث يرى كنر أن جونز اخترع فنّاً دقيقاً وتقنياً مثل أي فن آخر. كما أن كنر كتب في عام ١٩٨٤ دليل استخدام كمبيوتر "هيث"، الذي قام بتركيبه بنفسه.

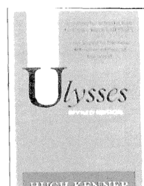
إن قدرة كنر على استيعاب الشكل والأسلوب الادبيين للكتّاب الحداثيين، وإعادة إنتاجهما في كتاباته النقدية لأعمالهم، جعلته يبدو كما لو أنّه هو نفسه مشارك أكثر منه متفرجاً. لكن الأكثر أهميّة هو أن ذلك مكّنه من الانشغال بالكُتّاب وفق شروطهم - وهذه فكرة استخلصها من معلمه ماكلوهان، الذي كان لمقولته الشهيرة "الوسيلة هي الرسالة" تأثير هائل على تفكير كنر بشأن النقد الأدبي.

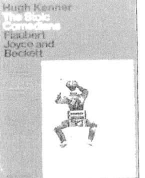
كما أن ميول كنر المتعددة كانت واضحة أيضاً في دراساته الحادّة لكُتّاب مثل بيكيت، ويندهام لويس وجويس. وفي الحقيقة فإن كتابه "دبلن جويس" مليء بالتصورات اللغوية والهوامش المشتّتة، وهذا ما أثار سخط بيكيت وجعله يشكو بأنّ ذلك كان "توضيحياً أكثر من اللازم بشكل مجنون"، رغم أنه فهم وجهة نظر كنر بشأن جويس.

أما كتاب كنر "المزوّرون" فهو واسع النطاق ويُعتبر أحد إنجازاته العظيمة. في هذا العمل المدهش من النقد الأدبي والثقافي، يسعى كنر وراء أسباب ونتائج

هيو كنر... حينما نظر كاتب يتقن علم الصنعة







قدرة الإنسان على محاكاة نفسه (حاسوب يمكنه القيام بعمليات حسابية أسرع مما يمكننا أن نقوم به) ومحاكاة عالمه (بطّة ميكانيكية تقوم بأفعال تجعلها تبدو وكأنها بطة حقيقية). إنّ هذا التشابك بين الفنّ والعلم، بين الإنسان والآلة، بين الآلة والفنّ هو في صميم هذا الكتاب. إن كنر يقول فيه بأنّ الإيمان بالفنّ كتعبير إنساني إستثنائي يصبح أمراً معقداً وخاضعاً للمساءلة والتشكيك مع انتشار المحاكاة أو "التزييفات" في ثقافتنا. وكنر، بأسلوبه السهل المميز والذكي، يجمع بين التاريخ والأدب والعلم والفنّ لتحديد ما هو شخصي في عالم مزوّر.

بالرغم من أن كنر كان ينسج نظرياته الخاصة في أغلب الأحيان بشكل رفيع ويبتعد عن الزوائد الأكاديمية أكثر من اللازم، غير أنه في كتابه "فلوبير، جويس وبيكيت" (١٩٦٢) يحرث المنطقة التي يتقن العمل فيها تماماً، إنه يطرح الأسئلة الأساسية جداً بحيث يبدو التحقيق في بادىء الأمر زائداً عن الحاجة. وببضعة ضربات واسعة يصفُ عملية القراءة ويبني تحقيقه على القول بأن التغيرات في هذه العملية أنتجت تصوّرات فنية خاصّة بعصرنا.

في العنوان الفرعي للكتاب يشير كنر إلى "الكوميديين الرواقّيين" وفلوبير هو المؤلف الأول الذي يضعه في هذا الاعتبار. إنه يراه وريثاً متحرّراً من عصر "التنوير" وغير راغب به، ومهووساً بالمفهوم الموسوعي للمصطلح ومكتئباً بسببه. إنّ التعبير الروائي عن هذا هو في كتاب فلوبير المضاد للرواية "بوفار وبيكوشيه"، حيث يعيش الأبطال في النهاية مع البقايا الفقيرة لمسعاهم الثقافي، وهو عالم عديم الفائدة ومُغلق في الوقت نفسه. جميع المؤلفين الذي درسهم كنر كانوا ينظرون إلى خَلق مثل هذه العوالم المغلقة، وقد قام كنر بتحليل الطرق المختلفة التي أنجزوا فيها ذلك.

ويجب أن يتم الاعتراف بأنّ كنر لم يوفر جهداً في أغلب الأحيان ليجنبنا السخافات البسيطة. فهو يصف "الدبلينيون" لجويس بأنها مجموعة من القصص الفعل فيها هو المشي، ويمضي مباشرة إلى مثالين يشتركان بحقيقة أنّ الشخوص لا يمشون بل يستخدمون وسائل النقل العام. بالطّريقة نفسها يصف كنر شخصية "بارتل داركي" في عمل جويس بأنه يسعى نحو إرضاء قانوني لتصوير جويس له في "الدبلينيون". إن "بارتل داركي"، على أية حال، لم يكن شخصاً حقيقياً ودارسو جويس لا يقررون ما إذا كانت الشخصية مستندة على شخصية حقيقية أم لا.

ثم يقوم كنر بتطوير هذه النظرية ليصل إلى القول بأن جويس لم يستطع العودة إلى دبلين لأنه كان خائفاً من ملاحقات قانونية، تماماً مثل شخصية "بارتل داركي". لقد قام جويس بتحويل أسبابه إلى دراما اقتربت من حدود الهزل، لكن هذا المنفى الطوعي الذي فرضه على نفسه كان يُحمل ضدّه. يرى كنر، المشهور برأيه البارد تجاه الآيرلنديين، بأنّ المقارنة بين الشفوية التقليدية لثقافة دبلين والدقّة الأدبية والتماسك الأدبي لجويس تشير إلى سبب أعمق وراء كراهية أهل دبلين لجويس. لكن المنفى، مهما كان ما سيقوله أهل دبلين، ليس أمراً طريفاً. وفوق ذلك، حتى يتمكن المرء من معرفة أسماء الآيرلنديين الموهوبين من الرجال أو النساء في أزمان سابقة، ففي الغالب عليه أن يبحث بين الآيرلنديين الذين لم يعودوا يعيشون في ايرلندا!

إذا كان فلوبير صوّر شخوصاً مخنوقين بالظاهرة الموسوعية، فإن جويس حبس شخوصه في عالم مهووس بالمرجعية الذاتية، وشخوص "يوليسيس"، كما يراها كنر، تسبح جيئة وذهاباً في محيط من الموتيفات المتكررة. لقد أخذ جويس هذا إلى مستوى أعلى في "صحوة فينيغانز"، وهو كتاب ليس مُغلقاً فحسب ولكنه أيضاً دائري. لقد تراجع بيكيت عن مذهب فلوبير في الكمال الإلزامي وعن الخيال المفرط في الزخرفة عند جويس. وبالرغم من أن كنر يصفه ككوميدي المآزق، إلا أنه أكثرُ دقّة أن تتم رؤيته ككوميدي الاختزال. إن كلّ كاتب مهما كانت مهارته أو ذكاؤه يجب عليه، من وقت لآخر، أن يتساءل عما هو ضروري لموضوعه حتى يكون فعّالاً. لقد اختبر بيكيت هذا وجعل منه عمل حياته.

يلخّص كنر الاختلافات بشكل جيد. "انظر إلى الأبعاد الإنسانية لهذه السلسلة. يضع فلوبير، من جهة، موسوعة، تشكل نشازاً في الآراء غير المتوافقة وبالتالي لا تخلق إحساساً داخلياً بها، لكنه من ناحية أخرى، يصوّر صديقين يتحدثان ويقرآن، ويتصرّفان بعقلانية. ثمّ يقوم جويس بتذويب الموسوعة جزئياً، التي تصبح ما يمكن أن يتذكره ليوبولد بلوم... بيكيت يحمل كلتا العمليتين إلى نحو أبعد. إنّ ذوبان الموسوعة يصبح كاملاً تقريباً... إننا نواجه بشكل رئيسي سلاسل الفكر كما تم عزلها من الخاص باعتبارها ممكنة... ولا يوجد هنا صديقان، ولا غريبان (بمعنى آخر: بلوم وستيفن)، وإنما هناك انفرادية واحدة تتعامل في نقطة ما في كلّ رواية مع مثيلتها".

عندما توفي كنر، كانت المشكلة الأولى التي واجهت كتّاب الرثاء هي في تصنيفه. معظمهم سار في الطريق الآمن: "ناقد أدبي"، "عالِم في الشعر والنشر الحديثين"، وهكذا. وبينما كان ما ذهبوا إليه دقيقاً من ناحية الحقائق (فهو كتب بالفعل دراسات مؤثرة عن باوند، جويس، إليوت، وبيكيت) إلا أن تلك التصنيفات مُضَلِّلة. من المؤكد أن كنر كان قارئاً بارعاً بشكل رائع. لقد ولد في بيتربورو بأونتاريو عام ١٩٢٣، وبلغ سن الرشد في زمن عنفوان "النقّاد الجدد" وكان يمكنه أن يسهب في تفسير قصيدة كما يفعل أفضل هؤلاء النقاد. لكن بينما كان النقد الجديد يميل إلى تركيز طاقاته بشكل خاص على النصوص الأدبية، لينمو أضيق وأضيق وبشكل متقن جداً حتى ينفجر أخيراً، كان كنر يتوجه خارجاً: "العالم الغني والفوضوي" لكولاجات الرسّام رومير بيردين، الكفاءة المدهشة لمنضدة تعمها الفوضى، تصميم المتاهات: حيثما نظر، كان كنر يجد المعنى، محمولاً في نظام معقد من التوكيدات مثل سوناتة أو قبّة جيوديسية.

(مصادر الترجمة: كومبلسيف ريدر، صحيفة الغارديان البريطانية، صحيفة التلغراف البريطانية، موقع مركز ثقافة الكتب الالكتروني، بوسطن غلوب، نيو كومبانيون)

---

* كاتب ومترجم اردني



محمد سناجلة *

أسئلة.....

إنّ لحظات التّحوّل في التاريخ البشريّ هي لحظات ارتباك وحيرة للغالبيّة الكبرى من البشر، وهي لحظات ارتباك لأنها لحظات تفصل بين زمنين وطريقتين مختلفتين للحياة، وهي لحظات قد تبدو مشوّهة أيضاً، وذلك لما يعتريها من غموض وحيرة وضبابية في الرؤية، إنها تشبه تماما تلك الحالة التي يتحوّل فيها الإنسان من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب والرجولة حيث يغدو الإنسان لا هو بالطفل ولا هو بالرجل وانما هو بين بين، بحيث تولد حيرة للآخر في كيفية التعامل معه، ولهذا فقد سميت هذه الفترة من عمر الإنسان بالمراهقة، وهي كلمة تحمل في ثناياها الكثير، ومع ذلك فإنّ هذه اللحظات هي لحظات قصيرة ينتقل بعدها الإنسان إلى مرحلة الشباب والنضج.

ونحن نعيش الآن في زمن مشابه ولحظات مشابهة، ذلك أننا أخذنا وفي فترة زمنية قصيرة ندخل بقوّة للعيش في زمن آخر وفي عصر آخر... إنه العصر الرقمي بكل ما تحمله الكلمة من معنى ما زال غير واضح للكثيرين، فهناك الآن بيوت تتحدث للحاسبات ومجلات تتحدث للتليفونات اللاسلكية وسيارات تتحدث للإنترنت، وأصبحت المعلومة في متناول الجميع بعد أنْ كانت حكراً على بعض البشر، وغدا الكمبيوتر جزءاً أساسياً من متطلبات الحياة التي لا غنى عنها، وبدأنا نشهد تحولاً في وسائل التعليم وموضوعاته، وبدخول الإنترنت والهاتف المحمول التغت المسافة أو كادت أنْ تلتغي، وتقارب الزمن حتى كاد أنْ يصبح واحداً، فلا زمان ولا مكان قادر أنْ يفصل الإنسان عن أخيه الإنسان، حتى أمسى العالم كله ليس قرية صغيرة كما كان شائعاً في العصر التكنولوجي، بل أصغر من حجرة صغيرة في بيت، أصبح العالم شاشة...مجرد شاشة زرقاء.

وغدا التّحدّث أو رؤية شخص آخر مهما كان مكانه في المعمورة لا يأخذ سوى بضع ثوان أو اقل، وبدخول تكنولوجيا الواقع الافتراضي أصبح الخيال واقعاً والمستحيل إمكانية، فقد ولد الواقع الاخر"الواقع الافتراضي" واكتشفت الحقيقية الأخرى" الحقيقة التخيلية" التي هي عين الحقيقة

ففي مجال التعليم مثلاً بدأت تظهر المدارس التخيلية التي ليس لها وجود مادي على أرض الواقع ولكنها موجودة فقط في ذاكرة الحاسبات العملاقة ومواقع شبكة الإنترنت ونظم معلومات التعليم المختلفة، بل إنّ المدرسة الحقيقية العادية أصبح لها وجه افتراضي إلى جانب وجهها الواقعي فهناك الآن أعداد كبيرة من المدارس والجامعات التي أنشأت لنفسها مواقع على الإنترنت تقدم خدمات تعليميّة دخلت في المنهج الدراسي، وأصبحت من الأجزاء الأساسية المكونة له، فهناك دروس تبث عبر الشبكة وهناك مدرسون افتراضيون يمكن التوجه لهم بالأسئلة والدخول معهم في حوارات تفاعلية كاملة والأمر لم يتوقف على المدارس فقط بل وصل إلى الجامعات وخرج إلى دول العالم المختلفة، بحيث أصبحنا نرى الآن خريجين يحملون الشهادات الجامعية من جامعات موجودة في الخيال فقط.

أمّا في مجال التجارة فظهر مفهوم التجارة الإلكترونية حيث أصبح بإمكان الناس أنْ يشتروا أي شيء يريدونه من أي مكان في العالم وفي أي وقت يشاءون عن طريق الإنترنت من دون مغادرة أماكن جلوسهم خلف الشاشة الزرقاء، وأصبح إنشاء الشركات وممارسة الأعمال لا يحتاج لأكثر من جهاز حاسوب واتصال بشبكة الإنترنت وعقلية متفتحة لتدخل بقوة إلى عالم تحقيق الأحلام.

وليس هاذين سوى مثلين فقط مما يهجس بهما العصر الرقمي بما يحمله من إمكانيات لا تعد ولا تحصى.

لقد تغيّر شكل الحياة تبعا لذلك، وتغيّر الناس، وتغيّرت المفاهيم والقيم أو هي في طريقها للتغيّر السريع.. لقد ظهر إلى الوجود مفهوم الحياة الرقمية والمجتمع الرقمي والواقع التخيلي و... الإنسان الافتراضي...

إن السؤال الذي يطرح نفسه: ماذا عن الفنّ... الأدب... الرواية تحديداً ؟؟؟

هل تستطيع الرّواية بشكلها الحالي أنْ تستوعب الثورة الرقمية المتسارعة في العالم، أم أنها يجب أنْ تتخلى عن مكانتها لصالح أشكال تعبيرية وإبداعية أخرى أكثر قدرة وجاذبية كالسينما أو البرمجة مثلاً؟؟؟؟

وهذا السؤال يقود إلى سؤال آخر: هل الروائي بشكله وأدواته الحالية قادر على المضي في مغامرة الرّواية في ظل العصر الرقمي الآخذ بالتشكل؟؟؟

وفي الحقيقة فإنّ محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة ستقود إلى دوامة محمومة أخرى من الأسئلة من مثل: ما موضوع الرواية القادمة؟؟ ما لغتها، بل ما هي اللغة أصلاً؟؟ وهل الكتاب، بشكله الورقي المعهود- قادر على استيعاب الرواية القادمة؟؟؟ أم أننا بحاجة إلى لغة أخرى وكتاب آخر؟؟؟؟

وما هو هذا الكتاب، وما هي تلك اللغة، ما طبيعتها، ما مفرداتها، وهل لها قوة الخيال، أم الخيال قوة فيها؟؟؟

بل ما هو الخيال نفسه، كيف يتشكل ومن ماذا يكون؟؟ وهل هو معرفة أم عرفان؟؟ أم خيال سلفي ارتدادي؟؟ وهل تسبق المعرفة الخيال ام ان الخيال سابق على المعرفة؟؟؟

هي اسئلة... وأجوبتها ثورة قادمة.....

---

* روائي أردني
sanajleh@yahoo.com

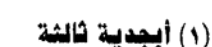
شعر

سأقود الأسماك إلى الصّحراء

إلى أدونيس

• حافظ محفوظ *





(١) أبجدية ثالثة

بلا وجهة، غير مكترثين بزحمة "سان جرمان"
مشينا طويلا...
شرحنا قصيدة عنترة العربيّ مرارا
نعم... غادر الشعراء
ولم نعرف الدّار رغم التّوهّم، قلت
وطوّقت خصر الهواء
صعدنا معا درج المقصف البرتغاليّ
نصف الزّبائن حيّوك
سمعنا
(الزهور ستذبل إن خنتني
وأنا سوف أذبل مثل الزّهور)
قلت لمضيّفنا، وأشرت إليّ بكأسك اشرب
سأحتاج عمرا لأقنع نفسي بجدوى القصائد عمرا جديدا
وصحراء هائلة وقبائل بدو
وأحتاج ليلى وعمّا عنيدا
وقافلة ضالة وقلبا وحيدا
يدقّ لأجلي كساعة مقصفنا البرتغاليّ، قلت
وزارك صمت طويل
كأنّك أهديتني نصف باريس ذاك المساء
كأنّي رأيتك تجمع من أعين العابرين
أبجديتك الثالثة.

(٢) رمية نرد

أخرج من ظلمة ما يبقي الخطوة رمية نرد خاسرة

ثمّة فاكهة أسفل هذا الخوف
وثمّة فاجعة في كفّي
حيث أقود رياحي يومض برق
حيث أرى ظلّي تنبت حيوانات من بلّور
وتميل عليّ
ستقطفني في علياثي امرأة طاعنة في الخضرة
فأغيّر قاماتي
لا تحبو الأمطار على سطح البيت
ولا تتجفّف أغصان التينة
بعد قليل،
سأغيّر دوران الأرض
كما في الوهم.

(٣) أين أرسطو

هنا في قاع الرّغبة
أجلس صورتك البيضاء أمامي
لست هنا لأدير إليك الأرض
ولكنّ مرارة أصواتي تنثرني قمحا عندك
أجري كصبيّ مفزوع يدخل باب متاهته
الأنثى بين يديك تلوّح لي
لا ألوان لنبصر فكرتنا الأزلية
لا فلك تسير بنا
هذا خيط الذّكرى ممدودا بين جنوب الخوف ورجفتنا
نبحث عن بيت في الرّيح
ندور،
نلاطف أطيافا،
نغرق في الوهم
نشدّ بقايا الصّور المنهوكة بالضّحكات
ونفتح كوّة أسئلة؛
أين الباب،
وأين الكلمات،
وأين أرسطو،
أين يديك لأكتب أعشابي؟
أعرف أطيارا تتمايل في الرّيح وتنبت فاكهة تتثاءب
هل لمس الضّوء نوافذنا فاحترقت بدلته الفضّية؟
أعرف طين الحكمة
لكنّ الرّغبة تنحت أشكالي
يا أخطر من خبب
يا أجمل من موّالي
كفّاي تشدّان البحر إلى صدري
فانسكبي في لغتي
ولتحفي صلصالي
مكسورا كجناح ووحيدا كالموجة أتشكّل
ممتلئا بسماء حالمة أتردّد بين الرّمل وبين الماء
أزور حدود طفولتنا
اللّعبة تنشب في شفتيّ براءتها
اللّعبة ترضعني شيخوخة معدنها
كنت أطير مع الأسماك تلاحقني وألاحقها
كنت أبايعها،
ملكات وأطيع
وأنت أخذت الأبيض من روحي
الصّورة ترتعش الآن أمامي
لغتي تحلم
وأنا أتمايل فوق الماء.

(٤) ريش قرطاج

تلتفّ أصابعك على أرواح طيور
تخفق أجنحة في الأعلى
يخفق ريش فوق سرير امرأة
تخفق أبواب في قرطاج
وصوتك يعلو
وأصابعك تنزّ دماء
والرّيح تشدّ عصاها،
عمياء تسير، مقوّسة الظّهر
لها عينا جنّية وظلال ملاك
شعب من قطن يتبعها
أفواج تخرج من أفواج
أبصرتك،
عيناك تخيطان سماء بالية
ويداك تهشّان الغيم عن الصّحراء
وقلبك يستر عورته
أبصرتك،
تطعم غزلانا في بغداد
وتسقي إبلا في مرّاكش
وزمانك يعلن سطوته
أبصرتك،

ليلك بوّابة جنّات
وصباحك مفتاح يبحث عن مزلاج
على ما يشبه العطر المجعّد يقفز الفجر المدلّل هازئا
عصفور موسيقى يصاحبه
يمدّ جناحه المكسور رابية
يمدّ غناءه سهلا
وحمرته سواحل من زجاج
في اخضرار الشرق غيمات
تبيع الوهم والأطفال
في زرقتها جيش من الماغول
في بزّاته الأسود يسوّد
وفي حمرته الأحمر يحمرّ
لم أرم يدي!
لكنّني أبصرتها تعلو مع الأمواج
تلتفّ أصابعك على الرّمل
وأنت ترى الأبيض يحترق
وترقص،
ترقص،
وتمدّ السّكّين إلى الأوداج.

(٥) **أختار سماءك**
أختار سماءك
لأريح صباحي تحت نوافذها
وأفتّح أزرار الأمطار بأغنية تتكسّر
أختار الصّحراء بلا جرس
تركض عنها الغزلان
ولي من فضلة ريقك ما تتدافع فيه الكلمات
ولي عين ربّتها الخنساء
أختار دواة القدّيس
وبوصلة الأعمى
وأدبّ دبيب الحمّى
وأشكّلها الأضواء
أنا لم أختر صلصالك بعد
ولم أتوسّل نارا من ضلعي
لم أقبس من روحي طيرا
لكنّي أبصرني أحبو في إثرك
وأرشّ النسيان على الأسماء
فاتك أنّي لم أرفع من كفّي
غير ظلال أصابعك
فاتك أنّ الضّوء النّائم بين الأرض وبيني
لا يحلم بي
بل يتذكّر
التفتي نحوي أيّتها الموعودة بي
مازلت أردّ الخوف عن الكون وأرتعش
أكون أصابعك
أكون أغانيك
أكونك
مرتاحا أبدو، لكنّي أرفع أكوانا بالكتفين وأكوانا
بالصّدر العاري
أرفع بوصلة الأطيار بسمعي
وأحيّي الأشجار إذا مرّت
التفتي
كي أرسم لك أجسادا من أغصان الكرم
أكون المشدود إلى لغة الفردوس، أرى
أزواجا لم ترفع في الفلك وأهرامات
تنبت في إبط التّاريخ بلا سبب
ملفوفا بهتاف الماء أشمّ هواء مخضرّا
وأربّي فاكهة الظّلمة
أنا أنا، من قبل ومن بعد
لأجلك أبتكر سماء وألوّنها
وأقود الأسماك إلى الصّحراء

(٦) **شوق**
كان الرّعاة يمازحون شياههم
والشّمس تضرب بالخريف ثغاءها
أنا كنت محض شجيرة تمشي مع الأشجار
تتلو آيها...
وهتفت بي
طارت ظلالي من على كتفيّ
وانسكبت يداك أمامها

(٧) **معناها الجديد**
كانت أغانيها غصونا تقفز الأطيار منها
والهواء يردّها
خوفا عليها
ليتني نغماتها

سكرانة الكلمات تعثر،
كلّما سارت إليّ أخالها
ضنّت عليّ
فأقتفي خطواتها
فكأنّني أتعلّم الأشياء
عند حضورها
وكأنّ معناها الجديد غيابها.

(٨) لا غفلة للأحجار

لا غفلة للأحجار
تظلّ تراقب باب السّرّ وتقرأ
طالعنا
هل كنّا منها قبل الطّيران
وهذا الرّيش
أكان حروف تنبّئها
والزقزقة، أكانت بعض تنهّدها
ليكن!
ستدور الرّيح كما دارت من قبل
تدور الأرض
تدور الوردة في دمها
والموجة في عين العاشق
سنغنّي للملاك يمنحنا دهشته
لا شيء يفسّر غربتنا
الشّمس هي الشّمس
تطلّ من الشرق، تطل من الغرب
من الأمس، من الغد
أو من شرنقة في الحلم
لنا ما يفتح للأجنحة سماء أخرى
ولنا الكلمات.

(٩) أختار سور البيت

أختار سور البيت
هذا الدّائريّ
أشدّه من كفّه اليسرى
وآخذه معي
سيكون حضنك يا أبي
سيكون حرّاً مرّة أخرى
معاً،
سنسير في الطّرق القريبة
ربّما،
ستكون ثالثنا،
إذا أحببت جمّعنا الحدائق حولنا
والبحر والسّحب التي تخفيك في ألوانها
انظر...
كأنّا في بياض الكون دائرة
كأنّ الأرض تخرج للأنام لسانها.

(١٠) خوف

قلنا كلاما للغزالة أغضب الصّحراء
قلنا الرّمل سجنك يا سميّتنا
وهذا الأفق سجّان
وأنت تحوّلين قوامك المجروح
من ركن إلى ركن
وتستبكين مسكك
حاذري!
البحر يوشك أن يردّ رماله
والشّمس توشك أن تردّ الماء



* شاعر من تونس

قصائد

• محمد الخالدي *

١- الغريب والمدينة

زمنٌ مضى
وأنا أطوف - وقد هرمت - بسورها
ما مرّ بي أحد ولا آوى
إلى سور المدينة شاعر أو منشدٌ
من أوصد الأبواب دوني، يا تُرى؟
من أبلغ العَسَسَ المريبين احتموا بفِنائها
أني أنا الرّجل الغريبُ
فأنا هنا من سالف الأحقاب والأزمانِ
أرنو علَّ قافلةٌ تؤوبُ
ولكم سألتُ البُومَ ينعب فوق هامي
هل ترى ركْبًا يطلُّ فلا يجيبُ
حولي يضِجُّ الصمت من قلقٍ
وحولي يشحَبُ الوادي الخصيبُ
هذي حجارته الوضيئةُ تنطفي كمدًا
وهذا النخل يذوي حسرةً .....
كان الزمان مُلاءةً
نحن ارتديْنا مرّةً تلك الملاءةَ ...
أين هيْ
إنّي هرمت وإنَّ بي
من محنة الأجداد ما بي :

أورثوني سحْنتي السمراءَ
وجهي والغضونَ
وهذه البيداءَ أقرأ وجهَها وجلاً
وأستجلي معالمها
فتمحو الريحُ - لاهيةً - معالمها
وتذْرُو ما تبقّى وهي تعصِفُ
أو تئنّ وتنتحِبْ
ما لي أجُوسُ بهذه المَوْماة
ظمآنًا ومالي
كلّما امتدتْ وساحتْ
شِمْتُ برقا خُلَّبًا
فإذا دنا مني تمزّق واضطربْ
....
ناديتُ هذي البيدَ : ضِجّي واصْخبي



ناديت لكن لا مُجيبُ
مالي أحنّ
وما لهذا القفر يَعْوِلُ
ما لأنقاضي نحيبُ؟

٢- أرض القيامة

عطشي صحراءُ ملحٍ
وبلادي معمعانٌ يسجع الكهّانُ فيه
وشموسٌ مُطفأه
وقبورٌ محت الريح ثراها
فهي قفْرٌ وعظام صدِئه
حيثما ولّيتُ وجهي فبلادي
صحصحانٌ وسرابٌ
يستديم لألأه
....
جزتُ ميثاءَها وبي من هواها
وجدُ صوفي واغترابُ نبي
شاهدي حيرتي وطول عذابي
وتجاعيدُ وجهيَ العربيّ

٣- البلاد البعيدة

البلاد البعيده
شجَنٌ دائمٌ وبقايا قصيده
البلادُ البعيده
وجهُ أمّ قضتْ كمدًا
قبل عودي
وقبل اكتمال القصيده

٤- التّيه

يهماءُ من حجَرٍ وآلٍ قائظٍ
تمتدّ حتى آخر الدنيا
فلا مأوى ولا ماءُ
يهماءُ من عطشٍ
وقافلةٌ تهيم بلا دليلٍ
كلّما ناءتْ تناءى الدربُ
والتهبتْ سماءُ
يهماءُ من قلقٍ وتيهٍ حائرٍ
لا ظلّ فيها ... لا مقيلُ
الرملُ يهرُبُ وهو يزحفُ
- مذْ رحلْنا لم نشمّ أبدًا نخيلاً
أين نحن وهل نأى عنا النخيلُ؟
- البيد تهرُبُ...
قد تعبنا ما السبيلُ
إلى جِنانِ الله وارفةً
وقد ضاق السبيلُ؟
- سيروا ... وسيروا ثم سيروا
علّ بارقةً تهلُّ
فنهتدي... إن الطريقَ طويلةٌ
والبيدُ موحشةٌ ... فسيروا
- وإلى متى هذا المسيرُ؟
إلى متى هذي المتاهة تستحيلُ
إلى سرابٍ ينطفي
كي يستحيل إلى سرابِ
....
البيدُ تهربُ... أين نمضي
والمدى بحرٌ يعربد من ترابِ
في الأفق قافلةٌ
وهذي البيدُ قاحلةٌ
وهذي غربتي تمتدُّ
مثل التّيه... مثل البيدِ قاحلةً
فأنّى وجْهتي؟
أنّى المقيلُ؟

* شاعر من تونس




لو أقرأ التفاح

• خـــالد أبو حـــمـــديـة *

محروسةٌ من عين حاسدها عيونُك
لا دخان بخورها الرُّقيا،
ولا الزرقاء من خرزاتها،
في الصدر تنفعُ،
فاتركي عينيكِ
ترتقيان،
تزدهيان،
لا تزري - تمائم تعبدُ
الأحداق - وزر الدمع
خلّيها تصلي ان نَوَتْ
وان استراحتْ فالجفون لها اعتكافْ.

تشتاقُها،
ابداً،
ولكنْ اقرأ الرهف المسافر في «الكمانِ»
ان استطال القوس فوق رعونة الاوتار
لا اشتاقُها..
حتى لو اشتبك النشيد مع النشيج
تهجي الكلمات حين تغرغرين كتابةً،
في الغيم لا تتلعثمي
كي تقرأي وشم الخطى المزروع
في رمل الشواطئ، والضفافْ.
مُرٍّ على طرف اللسان - مسيلُها،
عين الحقيقة،
والثمارُ المدّعاةُ أمرّ،
حين تردّنا لخطيئة اولى اكتوى بحروفها التفاحُ،
واكتفتِ الجوارح بانزياحات الكلام
على الظلال،
بفتنة الذنْب المعلق حين ينقشه الخيالُ،
ولا يلاقي همّة،
تجد الجسارة في الجَمالِ والاقترافْ.
هو هكذا..
قصد الحلاوةَ،
لم يجد بدّاً من الافصاح
حين تكبّدت عيناهُ ما جَنَتِ الحروفْ

فطيّر الاهداب ريشاتٍ تخطّ بأفقها
ندم الخطايا الطافياتِ
كأنه..
بدأ الشعائر قبل يبتدئ الطوافْ.

أنا أول التفاح،
هل تتعشقين مواسمي،
وتفسرين ندى المعاني العالقات بعتمتي، وطلاسمي،
كوني وضوحَ الحرفِ،
حين تعوقني أميّتي..
أو رحتُ ألثغُ،
بانتصار الياسمين على الندى،
كم ياسمينُك مفردُ،
مُذ كانَ بَوْحُكِ مفردا..
أنا أول التفاح حين يشف عن لهبٍ
وذاك الشهد غايةُ،
ما يسيلُ من اشتفافْ.
تختصّني الحسراتُ،
لا بيت على طول القصيدة لمَّ شاعرَهُ،
ولا استقوى بردّ الريح عن شباكه،
أو أنه قَدَحَ الشرار بغربة الكلمات،
دافئة تكون..
وزمّهرير خياله،
برد، وثلج..
فاض عن حاجات أسطره ونافْ.

هي حجّةٌ أولى،
تجاه الورد، والنُّوار،
أكتبها بملء صبابتي،
عيناي تقرأ منتهى كفيكِ،
حين تلوحين على المدى..
وتمايلين مع الصدى..
لكنها لما تبمسل وجنتاك بفطرة اللهب المعتّق،
يصطلي..
من آنَسَ الإشراق في بشر وشافْ.
لو أقرأ التفاح،
ذاك المبتدا في الكفّ،

كنت أجيزه لغوايتي،
وأقولها..
كفّاكِ تشتبكان،
هل تجدي الأصابع تكتم الأنفاسَ،
في عرق ارتعاشتها..
أتكتب دفقة الخلجاتِ،
خافقة تخاف؟
كفّاكِ،
اجمل من حياء الفجر،
حين يصيده العشاقُ،
مبتلاً على طرف الجفون وينزوي..
مثل اختفاء الشوق في عَلَقِ الشغافْ.
كفاك ترتعشان،
ريح الشعر هزّهما.
فأمطرتا
كما الطوفانُ
تفاحاً عزيزَ الشهد والألوانِ
عطرياً..
تعدّتهُ المواسمُ،
فاستراح بلا قطافْ.
كفّاك،
- آيلتان في نظري -
لكلّ المعجزات،
ومحتوى دنيايَ
يخنقهُ الجفافْ.

---

* شاعر اردني

شعر

طُفولة

• مقداد رحيم *

-١-
مُندهشٌ بالمخلوقاتِ
أرى الأرضَ خبايا
لأساطيرَ وركبانْ
-٢-
مندهشٌ بالشمسِ
يُبيحُ الليلُ
الحربَ عليها
فتفرُّ إلى صُبحٍ
وتعافُ سماءً
داميةَ الأردانْ!
-٣-
مندهشٌ بالأبعادِ
أرى الغيمَ
قريباً
يتحدثُ باسمِ الخُلجانْ
وأرى البدرَ يُسامرني
وبِهمسٍ
يأتيني ببريدِ الخلاّنْ
-٤-
مُندهشٌ بنجومِ الليلِ
مُعلّقةً
لا سَقفَ
ولا جدرانْ
-٥-
مندهشٌ بترابِ الأرضِ
يصيرُ طُعوماً
ويصيرُ الألوانْ!
-٦-
مندهشٌ بالماءِ
يلوذُ بصمتٍ
قبلَ ملامسةِ الوديانْ!
-٧-
مندهشٌ بالبحرِ
نقاطاً كانْ!
-٨-
مندهشٌ بالنهرِ
يمرُّ رويداً
وبلا ضَجَرٍ
يمضي
ويدورُ على الشُّطآنْ!
-٩-
مندهشٌ بالزهرِ
قصيرَ العمرِ
طويلَ الأشجانْ
-١٠-
مندهشٌ بالنارِ
بلا بدنٍ
تكوي الأبدانْ!
-١١-
مندهشٌ
بالكِلْمةِ
كالسحرِ
تمرُّ على الآذانْ!
-١٢-
مندهشٌ بالنظرةِ
كيفَ تكونَ حريقاً
وتكونُ نسائمَ نيسانْ!
-١٣-
مندهشٌ بالمرآةِ
يكون الواحدُ فيها اثنينِ
ويتفقانْ!
-١٤-
مندهشٌ بالعمرِ
يَزيدُ وينقصُ
في آنْ!
-١٥-
مندهشٌ بالموسيقى
مازالتْ
تَثرى بالألحانْ!
-١٦-
مندهشٌ بالحُلْمِ
يزورُ على عَجَلٍ
وبلمحٍ
يختصرُ الأزمانْ
-١٧-
مندهشٌ بالموتِ
لماذا يمتحنُ الإنسانْ!
-١٨-
مندهشٌ بالأسماءِ
لماذا تَحفلُ بالأوطانْ!
-١٩-
مندهشٌ بالتاريخِ
يُعيدُ الأحداثَ
وتختلفُ الأزمانْ!
-٢٠-
مندهشٌ بالطفلِ القابعِ في ذاتي
مازال يسائلني
مندهشاً
يبحثُ عنْ أجوبةٍ
واطمئنانْ
وسنبقى مندهشينِ
سنبقى...
وكلانا حَيرانْ!

* شاعر وباحث عراقي مقيم في السويد

حرفٌ آخر للماء

• أحمد الخطيب *



وحذفتُ نهر الأرض
من سرديّة الأسماء
قلتُ بلى..
ولكنّي رأيتُ دمي
يشفُّ عن الصراط،
وكان مستتراً
وتسكنُه خطاي.

....

عطفاً على العطف الموشّى بالحرير
تركتُ ما جيّرتُهُ من صاحب الكلمات،
ثمّ تشيّأتْ أنفاسي الأولى
ولم أغفل صدى منفاي!!

....

ما كان يشبهني سوايْ
هيّأتُ من لغتي جبالاً
راح يسكنها سوايْ.

....

ما كان يشبه سُكْرتي
حالٌ من العرفان،
حين تصوّفت عيناي!!
رقمٌ على حرفٍ
وثالثُ عنصرٍ في جبّتي
نحلٌ، ولم يتحلل المعنى به
وتراب صلصالي سمايْ.

....

في هيئة المعنى
رأيتُ الحرف
تحت جموح ما يبقى من الكلمات
حالَ تكشّف الملكوتُ
عن فوضى مداي.
لا شارعٌ ترتاحُ فوق ثيابه امرأةٌ
ولا امرأة تطارد عاشقاً
ولهاً
ولا دربٌ
ويخرج من أساي!!

....

أوْصلتُ حرف الحرف
شاهدةً ومسعى
من هوى سُكري ومعرفتي
بأول لثغة في الناي.

....

ما تحت كاف الحرفِ
في ملكوته..
لغةٌ ومشهى
حين حاورها الدليل بما يشي بالخوفِ
أطفأها رضاي!!
عَبَرَ الدليل الى الندى
من كوّة الإيقاع
هل يمشي الى زمنٍ معافى
ثم يصحب في الهوى مولاي؟!
هل يتبع المرضيّ في ذاتي
لأسلخ من شقاوة سنديان العمر
ما صنعتْ يداي؟!

....

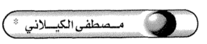
له ما يرى
من طاقة الحلم البعيد
فأولُ المبنى رؤاي.
ألغير هذا جئتُ من قدسية المعنى
وفي كفّي عصاي.
ما بين مرآة يكسّرها الوضوحُ
وبين مرآة السؤال عن الغموض
كتبتُ أجمل ما يكون من المعارج
يا صديقي
ثم أوسعتُ الحدائق كلها
ورداً، وليس لوجه سيدتي سواي.

....

ها أنتَ تستقصي وضوحي
من غموضي
ثم تقرؤني بموقفِ عارفٍ
وتزيد حرفاً للكلام
ها أنت تقرؤني من المعنى
إلى
ا
ل
ف
و
ض
ى
وكم ترضى القصيدةُ أن أشكّلها
على حرفٍ،
وكم أهديت حرفاً آخراً للماءْ
ونسجتُ من صمتي حياةً
كنتُ قد أعطيتها في خلوتي
يُمناي!!

* شاعر اردني

"الذئب في العبارة" ليوسف رزوقة
تجريب الكتابة - كتابة الحريّة



مصطفى الكيلاني *

١) استعارة جديدة.

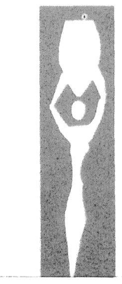
الكتابة عن يوسف رزوقة وفي نصوصه الشعريّة مُغامرةٌ لمن يسعى إلى الكشف عن المخبّأ، ذلك الماء - وراء السطحيّ، إذا جازت العبارة، قريبا من "العُمق السطحيّ" أو "السطح العميق"، بمنظور جيل دولوز (Gilles Deleuze)، إذ الشعر، هُنا، ماثل بين الفنّ و التقنية، بين التجربة و التجريب، بين الحنين إلى تراث القصيدة و الحداثة الصادمة المُخاتلة أحيانا عديدة. كما الكتابة عن يوسف رزوقة وفي نصوصه يسيرة التناوُل لمن يحرص على توصيف الكتابة الشعريّة كالشائع من القراءات. فالواصف في كُلّ الأحوال قادر هو الآخر على "التخفّي الظاهر" باسم الموضوعيّة و المنهج و القراءة الأكاديميّة وإنشاء نصّ على نصّ، بمفهوم النصّ النقديّ المحايث (immanent). وإذا اشتغالنا على التأويل و التأويليّة (herméneutique) يدفع، هُنا، إلى قلب المشهد القرائيّ بتحويل "المتن" في الشائع من البحوث الوصفيّة إلى حاشية و "الحاشية" المختصرة أو المُبتسَرة إلى مَتْن يتّسع بالقصد بعد ضيق الإلماح المذكور نتيجة الانتصار في الشائع من هذه البحوث للتراكُم على الإبْدال، ولِظاهر اللفظ و المعنى على اللاّ-معنى (non-sens)، ذاك القادر إمْكانًا على إخْصاب المعنى المختلف بالمُشترَك بين المكتوب و المقروء.

إنّ الكتابة الشعريّة لدى يوسف رزوقة، وفي تقدير بَدْئيّ، وجْه آخر للطفولة الواحدة المتعدّدة، كالقوْل بطفولة الذات وطفولة التجربة وطفولة اللّغة وطفولة الشعر، على وجه الخصوص رغم هاجس التجريب الملازم للحظة الكتابة، ورغم التجاذُب المخفيّ بين شساعة الفنّ وتداوُليّة التقنية الباحثة لها باستمرار عن استعارة شعريّة جديدة تكسر قانون العادة وتنفي مُطلق المثال الشعريّ باستخدامات سياقيّة حادثة تتشكّل دوالّها لحظة الكتابة ذاتها، وبعفويّة الخاطر بعيدًا عن أيّ مُسْبق للمعنى أو جاهز تركيبيّ يشمل النصّ الشعريّ بأكْمله أو يخصّ متوالية أو جُمْلةً منه.

فانخراط يوسف رزوقة واضح تمامًا في إنشاء استعارة جديدة بالمنظور الجماليّ الّذي يعتمد قصْديّة كتابة الإيحاء (Connotation) الّذي لا يعني نقيضَ المطابقة (Dénotation)، بل هو السعي إلى تجريب خاصّ يُحاول المطابقة بين لحظة الكتابة الشعريّة و الزمن الشعريّ المنشود دُون الاستقرار على شاكلة مُحدّدة، لأنّه زمن غائم مُرتبك متوتّر أحيانا، كفعْل الكتابة المتكرِّر و المتغيِّر في آن معاً، أو المتغيّر بالتكرار تَبَعًا لمفارقة هي بمنزلة اللاّزمة (Leitmotiv) في مسار الكتابة الشعريّة لدى يوسف رزوقة، لحرص الشاعر الشديد على نَزْع قداسة الشعر عن الشعر، كالشائع من الرؤى الرومنسيّة وتخليص الشعر أيضا من مسبق التأثير الإيديولوجيّ باسم الواقعيّة الفجّة وما شابهها، وذلك بتجسيده فعل الكتابة لحْظَةَ الكتابة ضِمْنَ السياق الكتابيّ ذاته بما يُقارب "الصناعة الشعريّة" تجريبًا وإعادة تجريب وتجاوُزًا في أحيان كثيرة لظاهر التجريب بـ"جدّ" ما لعلّه قلَق الانتظار أوْ وسواس الرغبة في كتابة شعريّة تخفض لغة الشعر إلى مستوى الوقائع و الحالات وتنتهج سرياليّة الرفض في أغلب المواطن لجاهز المعنى، بنزعة التأسيس، كما أسْلفنا، لاستعارة شعريّة جديدة مُختلفة، ومنطق لسانيّ حادث، إذ لم تعد الاستعارة، كماضي التوظيف اللّغويّ الشعريّ، ظاهرةً يتمّ فيها استخدام لفظ عوَضا عن لفظ آخر، على أساس التشابه واعتماد التماثُل، بل هي الاستعارة الناشئة تتأسّس على تناقض منطقيّ بين المُسَمّي و المُسَمّى بتمثّل عقليّ ناشئ يُؤالف بين اللغة و العقل و الجسد ويستقدم إليه مُحصّل الخبرة في الحياة و التلفّظ الشعريّ.

كذا الكتابة، بمنظور يوسف رزوقة، وفي تقدير بَدْئيّ: تجربة تستدعي تجريبًا وتحويل للغة الشعر من المطابقة و المرجع التشبيهيّ و الإطلاق الزمنيّ في تركيب الصورة وجاهزيّة المعنى إلى التموْقع السياقيّ وإيحاء الصدفة ومفاجأة لحظة الكتابة وانفتاحها على اللاّ-معنى الّذي هو مُنْجب المعنى ومرجعه الدائم...

إنّ قراءة التجربة الشعريّة ليوسف رزوقة إمكان صعب إن اشترطنا منذ البَدْء فَهْمًا ضافيا يسعى إلى تسكين المتحرّك



وتوحيد المتعدّد. لذلك اتّجه اهتمامُنا إلى اختيار ديوان "الذئب في العبارة" (١) نموذجا للتدليل على أدقّ سمات هذه التجربة عند تمثل صلة البعض بالكلّ.

٢) "قانون اللعبة أن ألعب".

إنّ اللعب، بالمنظور الغاداميريّ القريب من قصْديّة يوسف رزوقة الكاتبة، منظومة خاصّة لها نظامها الحركيّ المزحوم بالمواقف و الحالات العارضة. لذلك لا يتحدّد اللّعب بغرَض مسبق ولا ينحصر في ذاتيّة اللاّعب، حَسَب التأويل الذراتعيّ، بل هو "رقص خاصّ، وجود قبل أن يكون وعيا للوجود، كأنْ ينكشف اللعب في اللعب ذاته ليتلاشى بذلك أيّ وعي جاهز كي لا ينقلب اللعب، باعتباره ظاهرة إبداع فنّيّ، إلى جدّ مكشوف. فإذا بلغ اللعبُ حَدّ الاكتمالَ أضحى عَمَلاً فنّيّا(٢).

كذا اللعب مقاربة للواقع في مدى الانفتاح على الأفق المستقبليّ وتعليل الانتظار واللاّ-وُثوق، ليتماهى بذلك اللعب و العمل الفنّيّ أيْضا عند نشدان حقيقة ما، "واقعا مخصوصا" داخل الواقع الحافّ (٣).

إنّ الكتابة اللعب في "الذئب في العبارة" رقص خاصّ باللّغة و في اللّغة، بجَدْولة الكلمات وتوزيعها وإعادة جَدْولتها عبر سياقات متجاوزة حينًا مُتباعدة أحيانًا بالهمّ الدّاعي إلى تأسيس استعاريّ جديد مختلف، كما أسلفنا:

"قانون اللعبة أن ألعب

أن أمسك ثور التاريخ المخشوشن من قرنيه

لتشتبك الكلمات مع الحركة

أنْ أصنع بحْرًا للصيّاد و السمكة

أن أجلس عند الشاطئ ارقب أيّهما ستزلّ به الدنيا و تُفمَطهُ

الشبكة

قانون اللعبة العب

أنْ أسجن نفسي في جُبّ امرأة حمقاء وضيّقة العينين ومرْتبكه

تستبلهني فانصبّها مَلِكَةً

قانون اللعبة أن ألعبْ

أن أرسم سهما أرسلهُ في خاتمة التطواف إلى قلب المَلِكة..." (٤)

إنّ اللعب، بالمنظور الغاداميريّ القريب من قصْديّة يوسف رزوقة الكاتبة، منظومةٌ خاصّة لها نظامها الحركيّ المزحوم بالمواقف و الحالات العارضة. لذلك لا يتحدّد اللّعب بغرَض مسبق ولا ينحصر في ذاتيّة اللاّعب

وإذا الكتابة "لَعِبٌ لغويّ" لا يدين بمذهب جاهز أو معنى مسبق، إذْ هو تشكيل للفراغ بمُمْكن الصورة و "جد" لا يشي بجدّيته رغم سمة اللعب الغَالبة عليه، كَأنْ يُكسب العبث نَزْرًا قليلا من المعنى في زحمة اللاّ- معنى المستبدّ بمشهد الكتابة، بالحركة ورمْزيّة الشبكة (تصيُّد اللحظة و الكلمة الدالّة عليها) في الآن ذاته.

٣) "يداي عَرْشتا بعيداً حيث تذهب بي المتاهة نَحْوَ مِشنقتي".

وكما انتهج يوسف رزوقة سبيل المنطق الجديد المختلف في إنشاء القصيدة التزم في الاتّجاه الآخر بالتفعيلة ليتآلف القديم و الجديد إيقاعًا وتفضية، صناعةً وإيحاءً بنزْع القداسة وتهويم الحال عن القصيدة وممارسة اللعب بـ"جدّ" عابث "و "عبث" جادّ حينما تتخلّص لغة الشعر من مسطور المعاني ويشي "القُبح" بدفين "الجمال" الماثل فيه. هُنا تُضحي اللّغة الشعريّة قادحًا يُنير نَزْرًا قليلا من عتمة الوجود، إذْ تُقارب القصيدة بجدّيّة اللعب الماثلة فيها دلالة الموت في حكاية "ألف ليلة وليلة" بتوظيف خاصّ لـ"حكاية الشعر" وشاعريّة الحكاية، كأن تزول الحدود الفارقة بين اللغة و الوُجود، وبين وجود المَحْكيّ وإمكان الموت، وبين الرغبة و المُخاطرة، وبين عجز اللغة و الحاجة إلى التكلّم:

"حَفِي اللسانُ

وخير زاد تُلحّ:

حدّثني...وإلاّ طار رأسك من على كتفيك...

حدّثني كأنّك وافد من آخر الدنيا وفي شفتيك:

بَدء الكون أو بَدْء اللغة..." (٥)

وإذًا القصيدة، بهذا المنظور، اعتراف بدئيّ بكتابة العجز ونزوع جارف إلى

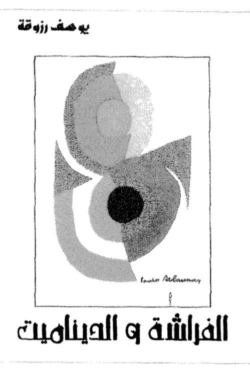


إخـبـال اللغـة بإمكان المعنى لحظة اصطدام رغبة الكتابة بشساعة الفراغ، وهي المخاض الصعب عند نُشدان البَدْء الأوّل، ذلك المـا- قبل الدالّ على مـاهو مُختلف تمامًا عن جاهزيّة القيمة الماثلة أساسًا في ثنائيّة الخير و الشرّ، إذْ بـ"الشرّ" تتأكّد الحاجة إلى الكتابة، وبه يُضحي الخير إمكانًا ليس إلاّ، شأن الفساد (الانقضاء) الّذي هو حُكْم أزليّ يطوي الكيان و المكان على حَدّ سواء أو بُهمة اللاّ معنى تقضي إنْهاء أيّ معنى.

وبهذا التمثّل "للحلال" و "الحرام" تنشئ الكتابة قيمتها الخاصّة لحظة المخاض العسير وبفعْل الكتابة ذاته الّذي هو مُغالبة عنيفَة للعجز و الفراغ و الفساد و الشرّ المحض والهلاك:

"حفي اللسان
وخيرزاد تُلحّ
دغدغتني كأبشع ما تكون الدغدغهْ.
أمْسكتُ رأسي هكذا بيديّ هاتين / ارتبكتُ...
ففَاض من عينيّ هاتين / الدخان.
حاء لِسيّدة الحلال
حاء لسيّدة الحرام
وبين حائيْن اثنين...هتكتُ أزْرار الظلام
كشفتُ عن بذخ الجذور وعن خلايا الكلام
وقلتُ: - مهلاً أيّهذا الذئب...
فاشتعَل الزمان وكان مفعولا بها.
وعوى المكان." (٦)

كذا الكتابة إيغال في الفراغ، اللاّ معنى، بداهة الأشياء، إذا جازت العبارة، واستثمار مخصوص للفوضى بإرْباك اللغة وتفكيك منطق التداوُل عند ردّ الكلام إلى الصمت وتحويل الصمت إلى كلام لا يخلو هو أيضا من صخب الحروف، لحاجة "الفراغ" إلى امتلاء مّا باللّغة، ووحشة الكيان إلى شيْءٍ من المعنى بالإبْطان ومغامرة الكتابة و الموت مَعًا، إذِ القصيدة تجسيد للرغبة وإفْناء حينيّ لها، وهي التفكّك الناتج عن انهدام النواة الواحدة للقصيدة بعد أن استحالت الذات من حدوث إلى مشروع للحدوث



ضمن سياق اللحظة الكاتبة، وبانتفاء الوجهة وغياب الاتّجاه و " التورُّط" في ليل المتاهة:

" ورأيتُني امضي بعيداً خارجي
ورأيتُني امضي بعيداً داخلي
عيناي مُطفأتان و الوجه الخريطة زعفران
ويداي عرْشتا بعيداً حيث تذهب بي المتاهة نحو مشنقتي
ومشنقتي التورُّط في خيوط العنكبوت وفي ترابيع الدعَهْ.
ورأيتُني أمتصّ ثدي الزوبعهْ" (٧).

٤) "حدّثْني وكُنْ موْلاي...!"

وكأننا عند قراءة قصائد "الذئب في العبارة" نشهد تعريفا أنطولوجيّا عفويّا للشعر بوّاسطة الكتابة ذاتها ودون الالتجاء إلى فكر سابق أو فكر يتّخذ له الشعر ذريعة للبحث في أنطولوجيا اللّغة وفلسفة المعنى. فأدرك يوسف رزوقة بذلك الحاجة إلى "شاعريّة الحكاية" لأداء حكاية الشعر كي تتفكّك النواة الجاذبة عادةً في بنية القصيدة بـ"نَبْذ مُضادّ"، كأن تتوالد الأساليب ويتمدّد المَحْكيّ عند المزاوجة بين "الغنائيّة" و "الحكائيّة" بكتابة شعريّة يتّسع مداها بالسرد الحكائيّ وبعديد الضمائر: "عزرائيل" و "خيرزاد" و الأمّ وتونس وأنا الشاعر أو أنا القصيدة... وهُنا يُضحي الشعر مجالاً واسعا للتناصّ بحِوار الضمائر المختلفة وبتشكيل التراث المَحْكيّ في ضوء تداعيات الحال أو عتمتها. فيتجاذب أنا القصيدة الحبّ (خيرزاد) و الموت (عزرائيل)، وتتوالد المشاهد ضمن "الحكاية الشعريّة الواحدة" عبر مختلف المواقف و الشخصيّات الرموز بتقطّع الأسطر حينا والاسترسال الكتابيّ حينا آخر، إذِ الكتابة تقليب للحال وممارسة لفنّ الاختلاف بحرص الشاعر المتكرّر على الابتعاد عن أناه أو بمزيد الاندماج فيه حَدّ التداخُل الكامل الّذي يُفْضي إلى العتمة، استحالة الرؤية / الرؤيا:

"وإذْ يبارزني: اقيس به المسافة بين أن ابقى و أن افنى واطرحه
بعيداً عن "اناي" فأختلف (...)
هل تمّحي الأعوام و الأعوام...و الأحلام وحدة هنا؟
وأنا أنا؟" (٨)

وكما يُجوّز فعل الكتابة تفكيك نواة القصيدة وأنا الشاعر يُداخل بين مختلف الضمائر بإحداث الشكل المعنى وتفكيكه لإعادة إنشائه بَدْءًا من "الفراغ" وعَوْدًا إليه:

"أنتِ الفراغ: سقطت وبيننا ما يُشبه

الغيبوبة الأولى...
وأنت أنا... أنا الولد الشقيّ وبيننا اللاّءات
و الوطن المحرّم و الرماد" (٩).

إنّ الكتابة، بمنظور يوسف رزوقة كما أسلفنا، لعب خاصّ، بنية حكائيّة في جلّ المواطن، تعدّد أصوات خارج حدود النواة الجاذبة الواحدة، سعي إلى إنطاق الصمت ومحاولة إسكات الكلام بتحويل وجهة اللغة من ثنائيّة التسمية مُمثّلةً في المطابقة و الإيحاء إلى ضرْب من "الإيحاء المطابق". لذلك تكتسب القصيدة صفة الحكاية وتتلبّس الحكاية بالشعر:

"حاء لسيّدة الحلال
حاء لسيّدة الحرام
و"خيرزاد" تُلحّ:
حدّثني وكُنْ مولاي / حدّثني وخذني بالكلام
كأنّني امرأة / كأنك عاشق
أقول: لكنّ الكلام على الحقيقة شاهق" (١٠).

٥) "أنا لستُ لي..."

إنّ الكتابة "باللعب" بحث في اللغة عن ماهيّة مّا للشعر... وكما يسفر فعل الكتابة عن تفكّك النواة الواحدة في بنية القصيدة و الذات الشاعرة على حدّ سواء فإنّ اللعب سرعان ما ينكشف بجدّ مُؤذ، كأن تُسفر لعبة الكتابة عن إشكاليّة ماهيّة القصيدة ومأساة الهويّة:

"قيل لي إنّني عربيّ...
فقلتُ: نعم... وفتحتُ النوافذ حتّى أشمّ الهواء
ولكنّ غازًا غريبا تقحّم انفي
فغمستُ في البحر كفّي
إذن... لستُ حرًا
أنا عربيّ بغيْري
ولا حول لي غير شعري
لأشعر انّي غبيّ
وانّ المُحيطين بي، لا يُحيطون بي..." (١١)

إنّ الكتابة، بمنظور يوسف رزوقة كما أسلفنا، لعب خاصّ، بنية حكائيّة في جلّ المواطن، تعدّد أصوات خارج حدود النواة الجاذبة الواحدة، سعي إلى إنطاق الصمت ومحاولة إسكات الكلام بتحويل وجهة اللغة من ثنائيّة التسمية مُمثّلةً في المطابقة و الإيحاء

فلا انفصال، إذَنْ، بين ماهيّة القصيدة وهويّة الذات الشاعرة، لأنّ الوضع واحد، واستحالة التدليل أو إمكانه واحدة أيضا... غير أنّ رغبة التسمية لكلّ منهما باللّغة هي أساس الكتابة ومرجعها، والنظر في الذات عبر ليل العتمة (الغابة) استحالة أو إيهام بإمكان الرؤيا:

"توغّلت في غابتي
وتشعّبتُ في المتخفّي وفي المتجلّي
تشبّعت عشقا وعشبا
وعانيْتُ منّي
فحاولت أنْ أتباعد عنّي
لعلّي أراني ولكنّني كنتُ أعمى
فلمْ أرَ إلاّ أبي..." (١٢)

وإذًا "الأب / الذئب" تدليل رمزيّ على استحالة الانطلاق وتحقيق مُنْجَز الحرّيّة الّتي تنشده الكتابة بمجموع القصيدة و الذات الكاتبة. لذلك يتّسع مَجال النصّ الشعريّ بتداعيات الحال وتراكُم اللّغة ليضيق دَلاَلةً بانحباس أفق اللعب و التوسّل بالنظر و الانتظار:

"سأمكث في ظُلمتي
سأركّب ساقا على أختها وأشابك بين اليَدَيْن
وأصغي
فَقُلْ ما بَدَا لك يا سيّد العارفين...
لك الكلمة:
الشبّاكُ أمامك بكْر وفي قدَميْك الكُره
راوغ الكُلّ أو راوغ الظلّ: ظلّك.. راوغْكَ إنْ لم تجدْ أحداً
في النهاية حوْلك والعب..
فإنّك مُنتصر لا محالةَ يا سيّد اللاّعبين..." (١٣)

إنّ رؤية الأب عوضًا عن رؤية الذات توغّل آخر في ليل المتاهة، كأن يشتدّ بالرائي العَشَا في غَمْرة لعب الكتابة. وما طيف "الأمّ" إلاّ سبيل آخر إلى محاولة الرؤية / الرؤيا بالسعي إلى استذكار ما تدمّر وكَادَ يتلاشى تماما في هدير الظلمة اللاّ متناهية. وكأنّ الأنا بهذا التداعي يشهد تفكّكًا بين أطرافه الثلاثة، بين "الذكورة" و "الأنوثة" و المشترَك بينهما في بنية نواة الذات الّتي لم تعد نواةً متناظمة جاذبة. لذلك يتفكّك محور الفعليّة بالفاعل و المفعول، بالأنا و الأنت الماثل في الأنا، على حدّ عبارة مارتن بورر (Martin Burer) (١٤):

"أنا لستُ لي (...)
أنا واحد بين وجهَيْن لي ووحيد (...)
أنا دائم بِدَماري (...)
سأصطادني وسأقتادني نحو مشواري
سأصطادني وسأقتادني نحو مشواري (...)
سآكلني (...)
هو الكون لي
وأنا لستِ لِي (...)
فلا بُدّ منّي لأشعلني (...)
أنا صُنْع وحدي (...)
وحدي أقرّر... لكنّني لستُ وحدي..." (١٥)

وكما للكتابة ذاتيّتها وغيريّتها ينقسم الأنا إلى ذات وآخر لينكشف وجه حادث لكتابة اللعب أو لعب الكتابة الّذي هو التردُّد القسريّ و الاختياريّ مَعًا بين ما يبدو في "صميم" الذات وماهو حافّ بها

ومـخـتلف مـعًـا عن هذا "الصـمـيم" التـقـريبيّ، لما لنواة الذات الكاتبـة و المكتـوبة من تشكّلات وتفـسّـخـات (métamorphoses) عـاجلة. لذلك تتـدفّق في لحظة الكتـابة ذاتهـا أزمنة وتواريخ ووقـائع وحـالات. كـما تكشف اللغـة عن قصورها و اتّساع أفقها في الآن ذاته بما يُدلّل على شيء مّـا في تجـربة الكتـابة وحياة الذات الكاتبة وما يغمض بالقصد إلى أن يظهـر على شـاكلة "تداعـيـات" لغـويّة تستلزم تداعيات أخرى لتـعـمـير الشاغر وإسكان الفارغ بما يتناظم تركيبا نحـويّا ويتعـتّم دلالةً، أو مـا يُقـارب مـعنى مّـا، كالتفكير شعـرا في ماهيّة الكتابة وهـويّة الذات الكاتبـة / المشـروع أو شـاعريّة "الهذيان" تبحث لها في زحمة الكلمات وانحباس الوضعيّة عن أفق مّا للعبارة وإمكان المعنى (١٦).

وإذًا المحكيّ، بمُختلف صيغة وتراكيبه وحضـور الأنا الراوي و الأنتَ المُخاطَب، أسـاس التوالد الأسلوبيّ واتّساع المجال التناصّي:

"ويُحكى أنّ طفلا كان يلهو...
ويُحكى أنّه صـار المصـارع خـارجـة الحلبة...
ولكن، سأصفعني دون أن أصفعك...
سأجمع حولي ...
لِتطِرْ عاليا...
فإنّك في قلبها...
كفى رجلا كلّ امرأة...
كفى فلسفة...
تقلّبتُ في النار..." (١٧)

هي الكتابة الباحثة، إذن، عن النصّ المختلف والذات بدلالة التمرْكُز و الغيريّة معًا:

"إذن، كيف أبحث عنّي
أنا يائس في الحقيقة منّي (...)
إذنْ.. كيف أحيا ؟
أنا لستُ لي..
ودمي ليس لي..

تكشف اللغة عن قصورها و اتّساع أفقها في الآن ذاته بما يُدلّل على شيء مّا في تجربة الكتابة وحياة الذات الكاتبة وما يغمض بالقصد إلى أن يظهر على شاكلة "تداعيات" لغويّة تستلزم تداعيات أخرى لتعمير الشاغر وإسكان الفارغ

وغدي ليس لي
ويدي ارتفعت لتزحزح هيكلي صخرةً
فـتـوقّف قلبي عن النبض وانهـار سـقف الضلوع عليّ..
أنا حجر فوقه حجر تحته حجر
فتعالوا جميعا وَحجُّوا إليّ!..."(١٨)

إلاّ أنّ هذه الذات تبدو مُفكّكة عَدَميّة بنفي الماهيّة والإرادة وامـتـلاك اللحظة والتاريخ والمستقبل والحركة أيضا. فثمّةَ شيء مّا مُفتقد، كأن يتبدّى انكسارًا مّا، تعطّلا، انهدامًـا، كـ"الجـسم الفـاقـد لمناعته". برمزيّة الموجود (Etant) الشاهد على الهزيمة والوجود الحـافّ به، وجود الأمّة، تحديدًا، وقد تحوّلت إلى شتات:

"شعوب تلاشت
تلتها شعوب تلاشتْ
تلتها شعوب..." (١٩)

٦) " سـأصنع لي سـاقين أسـابق ريح اللاّ معنى بهما ..."

فـتُضحي القصيدة شهادة على ذات متشظّية ووجود مهزوز. وإذا "النواة" الّتي تُحدّ بها ماهيّة الموجود والوجود مسكونة بفوْضى اللّغة وزحمة الحـالات والمواقف والأفعال، غارقة تماما في قتام الفاجعة، كأنْ يستحيل الوصف إلى ما يُشبه المَرْثيّة تُصاغ بعديد الأساليب والمشاهد.

فـتـدّاخل الرغـبـة والرعب وذكـريات الطفولة الهالكة وجحيم الحاضر برمْزيّة الأمّ / الأمّة وانحباس الأفق المستـقبليّ وجـمـاليّـة القـبْح والشـرّ الماثل في أدقّ سمات المشهد الكارثيّ الموصوف:

" وأصرخ أمّي!
(وأمّي تُزجّج بي في الضحى حاجبيْها
وتمضغني في الهزيع اللّذيذ من الرعب: حُلْمًا جديدًا
وأبكي لتلعـقني دمـعـة، دمـعـتيْن ثلاثا بزاويتيْ شفتيْها
وإذْ أتمدّدَ في مُختلاي وحيدًا
وافتح بيت القصيدة في آخر اللّيل، لي.. لأموت قليلاً
تُفاجئني بصداقتها
توصد الباب والنافذة:
لن تكون وحيدًا!..." (٢٠)

كذا تزول الحدود الفارقة بين الحالات ونقائضها بكتابة خاصّة "للشرّ"، للفاجعة، للكارثة، للعبث. ولأنّ المعنى "خير" كاذب، وثوق مُخادع في وعي الكتابة فقد آثرت الذات الشاعـرة مُـقـاربة اللاّ-مـعنى " للبـحث في مـا وراء الكلمـة عن الصـمـت الدالّ، عن الدلالة البِكْر، واسـتـقـراء الجسد بمُجْمل حواسّه ومختلف أبعاده.

إنّ الكتابة، بهذا المنظور، وليدة أقصى حالات التفتّح الجسديّ على وجود الذات ووجـود اللّغـة مـعًـا، بمخـيـال الحِدْس وصدفة العفويّة الكاتبة. فلا تَمَوْقُع في حـال بعـينهـا، ولا إحـالة على مـرجع واحِديّ، لأنّ الحـواسّ في تيـقّظ كـامل، والجسد مدفوع بأقصى حالات الرغبة إلى الكلام، إلى الإنشاء:

" هات الصلصال..
سأصنع لي ساقيْن اسابق ريح اللاّمعنى بهما
ويدين من القصب
أجني بهما نيران الحكمة من هذا الزمن العصبيّ
هات الصلصال.. سأنحت تمثالي بيَدي
سأصنع لي اذنيْن مُعطّلتيْن بلا عطَبِ

وسأجعل للأعضاء وظائف عبْر وظائفه الأولى" (٢١)

إنّ القصيدة في تجربة يوسف رزوقة الشعريّة انزياح عن مألوف الإنشاء إلى ما يُقارب "كتابة الكتابة" بهزْليّة اللعب الكاتب وجديّته حينا و بالحنين إلى طفولة الاسم الأولى وشغف الاستماع الى نداء الرغبة (٢٢).

إلاّ أنّ هذه الرغبة لاتحدّ بغاية مسبقة، لأنّها مرادف تقريبيّ للنواة الّتي بها تكون الذات ذاتا مختلفة مفكّكة رافضة في أصل تكوينها ومجمل أعمالها وآليّات اشتغالها، لجاهز المعنى وثابت الماهيّة، إذ القلق ماثل في جميع ما يكتبه الشاعر، يطفو حينا على سطح الدلالة ويعمق أحيانا برغبة الإخفاء ومُضادّة تيّار الحياة وقانون الجماعة:

" ليس هذا طريقي
أحثّ الخطى عكس واو الجماعة والهاربين
أمدّ الذراعين: أهلا وسهلا واه..
بمَنْ احتفي ؟
اختفي في السؤال
فيغمرني عرق بارد ودُخان " (٢٣)

٧) أحبّ الخريف وأفتح بيت القصيدة للأقحوان.

هو قلق العزلة، إذنْ، رغم الانتماء إلى الجماعة أو الإذعان القسريّ لها، بحُكم العادة، وهو ذاك " النزيف " الداخليّ يحوّله يوسف رزوقة من "مادّته" الأولى الخامّ إلى فيض حبْر ورغبة كاتبة، باحتفاليّة الشعر الخاصّة ومهرجان الذات العاشقة للحرف والوجود:

" أحبّ الخريف وافتح بيت القصيدة للأقحوان
أيّها الشعراء
أترك "الهذيان" لكم و "الجعة"
أترك النقد، " مصطلحات الحداثة " و "الجعْجعة"
أترك الفلسفات القديمة للمُفلسين..
وامضي مع.. الزوبعة " (٢٤)

فلا اختلاف بين الانتصار للشعر والتمذهُب بالوجود، لأنّ " سكن " الشاعر الحقيقيّ في القصيدة وبالقصيدة. وَعَدَا ذلك فمُراوغة يُراد بها الدفاع عن الذات من السقوط في " جحيم " العادة والتورُّط في حياة الرداءة. كما إنّ الانتماء إلى المدينة ضرورة اقتضاها واقع الحال، و"المحاباة " سلاح يغالب به الشاعر أعداء حرّيّته، إذْ يستجير بالشعر ويستعين بالحيلة ورغبة التخفّي ورمْزيّة الإخفاء للاستمرار في البقاء والمراهنة على امتلاك المستقبل، وإنْ توسّل الشاعر بخطّة تفكيك الزمن بالرحيل المفاجئ عبر الماضي البعيد والقريب والانتقال منه إلى الحاضر المفكّك هو الآخر في "لحظات" عارضة طارئة مُفاجئة والمرور عبْر منعرجاته المعتّمة إلى أقاصي تخوم الرغبة، بكتابة " ماضي المستقبل " "وحاضر الماضي" "وكثافة الحاضر" عبر ألوان شتّى من التدليل بالمطابقة الخافتة حينا بالإيحاء المكثّف أحيانا .

" أعود إلى الزمن الحجريّ (...)
ليس هذا طريقي
يموت الصباح
بنفس اليديْن المُلوّثتيْن
يموت الصباح.." (٢٥)

رغم الانتماء إلى الجماعة أو الإذعان القسريّ لها، بحُكم العادة، وهو ذاك " النزيف " الداخليّ يحوّله يوسف رزوقة من "مادّته" الأولى الخامّ إلى فيض حبر ورغبة كاتبة، باحتفاليّة الشعر الخاصّة ومهرجان الذات العاشقة

وإذًا الغيْريّة في شعر يوسف رزوقة إشكاليّة بحُكم التضخّم الذي تشهده " الأنا " بـ"الأنت" الملازم لها، وبإرادة الالتفاف حول نواة الذات ليتراءى " الغير " طيفا مُزعجًا يتهدّد الرّغبة ورغبة الكتابة في آنٍ معاً، كأنّ يتّخذ له أشكالاً ووظائف متعدّدة تلتقي جميعها في ثابت متكرّر هو السعي إلى إلحاق الأذى بوجود الذات. لذلك تحرص الذات على مزيد الالتفاف حول نواتها والتسلّح بلغة الشعر واعتماد أساليب التضمين المختلفة وانتهاج سبيل اللعب إضمارًا وإظهارًا، حجْبًا وإفْشاءً، قَلْبًا ونشْرًا ...

إلاّ أنّ الإبطان هو سيّد الموقف في أغلب المواطن لإيمان الشاعر بجَدْوَى التوْرية والتستّر أمام " شريعة القتل " السائدة منذ أقدم الأزمنة وإلى راهن الكتابة، هذا الزمن، إذْ "باطنيّة " الشعر، هنا، قناع تُخفي به الذات حقيقة ما تُؤمن به خوْفًا على نفسها من بطش " للآخرين" وإيمانًا بجدوى الانتظار والتلهّي بالكتابة " وشؤون" أخرى بُغْيَةَ حيازة "السبق الأخير":

" لَكُمْ دينكم...
ولنا وليكنْ ما يكون- الجنوب...
لكُمْ انْ تَرَوْا (...)
لَكُمْ انْ تَروْا...
وَغَداً سَتَرى مَنْ سَيَنْجو... (٢٦)

كذا " الجماعة " أو " الغير " (الآخر) جحيم فظيع يؤثر الشاعر محاباته وإضمار شعور احتقاره في الآن ذاته باتّباع خطّة التفريق بين السيّئ والأسْوَإ، وبين العاجل والآجل " ببراغْماتيّة " اقتضتْها كتابة التجريب واسْتلزمَتْها رغبة الاستمرار في البقاء.

إنّ " سلطة الغيْر " القامعة راهنيّة الوجود وتاريخيّة المنبت، وليس بالإمكان مغالبتها، في منظور الشاعر، دون الالتجاء إلى فضاء القصيدة الّذي يسعى





الشاعر إلى إحاطته " بخيوطه العنكبوتيّة " الخاصّة وتسييجه بقوّة الرغبة المستعادة المتجدّدة وتعميره بجديد الاستعارات وإسكانه " بنفاجة " أنشأها تراكم خيبات وهزائم هائلة وانتصارات قليلة. فإجراء الإرجاء هو الحافز الأكبر على الكتابة الشعريّة، إذ بهذه الكتابة تضمين " لعذابات" التجربة واستثمار للموت وتأجيل شبه صريح للكارثة القادمة، بدلالة الذات الفرديّة المقموعة وذات الجماعة المهدّدة بالهلاك والتلاشي الأبديّ في حضارة العوْلمة الناشئة.





٨) كتابة الشعر كتابة الحُريّة

إنّ القصيدة، في خاتمة هذا القول، وكما تتّضح معالمها في ديوان " الذئب في العبارة "، شهادة على ما حدث ونعْي للقيمة وتوظيف مُتعمَّد " للقُبح " و " الشّر " والخواء للتدليل على الجمال والخير والمعنى بُغية الانتصار للكينونة وكينونة الشعر، ولطفولة الأب " والعشق " الفرديّ " أو " المفــرد (٢٧)، وللحلم والأبديّة بمدلول النهاية الّتي يُصارُ الموجود إليها، وللصمت أو ما يُشْبه البوْح:

" لمحة البرْق في القلب أو يقظة الماء طيّ الجذور

وكانت تُكافحه دون شكّ

بما يُشبه البوْح بالصمت

والصمت يعني له .. كان يعني له ولها كلمات ..." (٢٨)،

وللحرّيّة، هذه الدلالة الوالدة (matrice) الماثلة، بعُنْف صامت، في أدقّ خلايا الكلمة، المتربّصة بكلّ الدلالات المعلنة والخفيّة على حدٍّ سواء.

إنّ الحـــريّة في ديوان " الذئب في العبارة " ومُجمل دواوين يوسف رزوقة لازمة متكرّرة في بناء " نشيدة " الكتابة، وهي مُـرادف العشق القديم والجذور الأولى لطفولة الاسم وتاريخ الذات

الحُرّيّة، هنا، هي مرجع الرغبة وحُلم الرغبة في آن معاً، وهي شرط الكتابة الشعريّة، وهي ذلك المُفتقَد الّذي يُمكن استعادة البعض منه بواسطة لغة الشعر. فهي بصيص الضوء الوحيد في عتمة هذا الوجود، وهي بريق الأمل الخافت الّذي يظهر حينا ليختفي أحيانا بإرادة " الجلاّدين " وجرائم " القتلة ".

إنّ الحـــريّة في ديوان " الذئب في العبارة " ومُجمل دواوين يوسف رزوقة لازمة متكرّرة في بناء " نشيدة " الكتابة، وهي مُرادف العشق القديم والجذور الأولى لطفولة الاسم وتاريخ الذات.

ولئن استبدّ بعالم يوسف رزوقة الشعريّ الوجَع والخوف ووسْواس " الآخر " المؤذي والمدينة المتاهة والوجوه الباردة المتماثلة القاتلة والفراغ (٢٩)، فإنّ الحُريّة صدى لوُجود سالف وصوْت حادث خافت في راهن الوجود وإمْكان مستقبليّ، إذ تتحدّد به قصديّة الكتابة بعضًا من إنجاز في الشعر وبالشعر ومَرْجعًا ورغْبةً مُتجدّدةً للكتابة والوجود.

* كاتب وناقد تونسي

الهوامش:

١) يوسف رزوقة، "الأعمال الشعريّة"، الجزء الأوّل، الشركة التونسيّة للنشر وتنمية فنون الرسم، ٢٠٠٣.

٢) Hans Georg Gadamer, A Vérité et méthode S (Les gandes lignes d`une herméneutique philosophique), Seuil, 1976, p 30` 32.

٣) السابق، ص ٣٩.

٤) السابق، ص ٣٧٥.

٥) السابق، ص ٣٧٦.

٦) السابق، ص ٢٧٦-٢٧٧.

٧) السابق، ص ٣٧٧.

٨) السابق، ص ٢٨٢-٢٨٣.

٩) السابق، ص ٣٨٤.

١٠) السابق، ص ٣٨٨-٣٨٩.

١١) السابق، ٣٩٠-٣٩١.

١٢) السابق، ص ٣٩١.

١٣) السابق، ص ٣٩٤.

١٤) Martin Burer, A Je et tu S, préface de Gaston Bacherlard, France : Aubier, 1969, p13.

١٥) "الذئب في العبارة"، من "الأعمال الشعريّة..."، ص ٣٩٨ ٤٠٠.

١٦) شاعريّة "الهذيان" أو التداعيات" هي في صميم تجربة الاسترسال الكتابيّ الّذي قضى الإطالة في صياغة النصّ الشعريّ لدى يوسف رزوقة على غرار نصوص لشعراء آخرين آثروا استثمار الفراغ على جاهز الأساليب و المعاني لخوْض مغامرة التجريب الّذي لا ينفصل عن عميق التجربة.

١٧) "الذئب في العبارة"، من الأعمال الشعريّة الكاملة.

١٨) السابق، ص ٤٠٩ - ٤١٠.

١٩) السابق، ص ٤١١.

٢٠) السابق، ص ٤١٥.

٢١) السابق، ص ٤١٨.

٢٢) انظرْ "مقام الضحك" من الديوان!

٢٣) السابق، ص ٤٢٨.

٢٤) السابق، ص ٤٢٩.

٢٥) السابق، ص ٤٣١.

٢٦) السابق، ص ٤٣٣.

٢٧) انظر " نهار العشق "!

٢٨) السابق، ص ٤٥١-٤٥٢.

"مرافئ الوهم" (١)

بين رحلة السراب وكلمات الضياع فلسطين حنيناً

الحبيب السائح *

في البدء: "هي القدس القديمة! عتيقة، تعلن ذاتها وتاريخها وقدسيتها بأصواتها وروائحها، أذان وأجراس وضجة بشر، بخور وعرق أجساد متعبة، وروث ودباغة وزعتر، ورطوبة وكبسة وسيرج، وكنافة وعطارة، وعيون تدقق في المارة بلا هدف تنتظر من يشتري بلا إلحاح، وأقواس تحمل ذاتها منذ كانت أورشليم ويابوس وبيت إيل.." ص٣٢.

هو المكان القاهر كل مكان آخر في "مرافئ الوهم": الشرق، (فلسطين، بيروت، الأردن، الإمارات، بغداد) كقطب، ولندن، في مقابل ذلك.

فالحنين إلى المكان في "مرافئ الوهم" يظل مستعرا إلى القدس، إلى يافا، إلى فلسطين: فلسطين الأرض، والشتات، وأوسلو، والمنفى. فلسطين الهُناك، بعيدا في تلافيف الذاكرة المنسية، قبل الانتداب، بعد النكبة، وخلال التمزق. وهو الزمن المنساب في ذاكرة حجر القدس!


الأطرش

فقد غدا النص في شعوري تذكارا لمدينة أحلم بأن أحج إليها!

قرأت "مرافئ الوهم" بذوق، متحررا من أي قيد. لهذا، أسمح لنفسي بأن أبدي انطباعات كاتب. فلست ناقداً ولا صحافيا.

للحقيقة، أدخلتني "مرافئ الوهم" إلى عالم الكتابة. ففي الفصول السبعة، أثرت بأسئلة الشكل (التي تطرحها ليلى الأطرش في سياق السرد كقضية تواجهها الكتابة الروائية في العالم العربي)، والتي بقيت مفتوحة، على مستوى طبيعة النص. ص.٨٨ كما على مستوى تركيبه وزمنه وحبكته...

لا أقصد إلى مجادلة ليلى الأطرش حين أعتقد أن مشكلة الكتابة المشرقية كما المغربية هي الشكل؛ أي المعمار. وهي النظم؛ أي لغة الكتابة: "ليس الشكل هو العقدة لكتابة شرقية يا أمل، بل الثالوث المحرم، الدين والسياسة والجنس." ص١٥١؛ لأن الثالوث المحرم يمكن التمويه عليه بأساليب الكتابة التي تتيحها الفنون الأخرى، وبآلية التداعي.

ربما نكون أدركنا الآن أن الإنسان العربي لا يواجه ثالوثه المحرم، بل شبح خيباته، كل خيباته. فكيف نجعل رواياتنا تقول ذلك؟

واستطعت أن أسجل أن "مرافئ الوهم" كرواية، تتماهى في سردها مع الحكي السيرذاتي، ومع التسجيلي اليومياتي. ولكنْ أيضا مع كتابة أنكلو ساكسونية (نحن في المغرب العربي لم نجربها بعد، على ما أعرف) على الطريقة السينمائية؛ لأن خلفية الحكاية هي تصوير ريبورتاج في لندن، تسويغاً لطرح جملة قيم النص المستأثرة بوعي الكاتبة ليلى الأطرش. في النهاية.

لعل الأثر الذي خلفته عندي رواية "مرافئ الوهم" أن كتابتها تمت بنفس أنثوي! ليس لكون ليلى الأطرش امرأة.

ولكنْ، لهذه المسحة الشاعرية الهاربة في ظلال كلمات النص، التي لا تحسن قولها سوى امرأة.

وبرغم ذلك أحسست، وأنا أتواصل معه، أن هناك كاتبةً امرأة مشدودة برقابة ذاتية تمنعها أن تجعل مسودتها النهائية تبوح بالمكبوت كله؛ مكبوت النص. وذلك أحد معوّقات الكتابة، ينطبق على الروائي (الرجل) نفسه في محيط يجرجر قرون الخجل من أن تنطق الكلمات، سوادا على بياض، بما يعذّب الوجدان.

ولو أن تعريض "مرافئ الوهم" بما آل إليه وضع الإنسان العربي ظل خاصية ثابتة في تتابع المقاطع كلها.

يتمظهر ذلك في ثنائيات الفشل والنجاح، الخيبة والفوز، الحب والغدر، الحلم والإحباط، الوطن والمنفى، الحرية المحاصرة والقمع المستشري..

ويكاد ذلك التمظهر ينحصر في جذب قطبي بين المرأة الأنثى والرجل الذكر، في عالم عربي ضبّط زمانه على هذا التجاذب الذي تكرسه حماقة القوى الخفية بين الذكر والأنثى، برغم اجتهادات الشرعي وتقنينات الوضعي.

قد أراني أزايد حين أعتقد أن "مرافئ الوهم" حاولت أن تعرض بكتابة أدبية، ومن منظور أنثوي، مشكلة الذكر في هذا العالم العربي مع أنثاه، وكأنها القضية الوجودية، لأمة لم تعد تفكر برأسها!

ليلى الأطرش نفسها، في "مرافئ الوهم"، تعرض لقارئ عربي بهذه الصفة! أي أنثى.

لذلك، أبيح لنفسي أن أتصور أنه لو أجري سبْر محكّم حول نظرة القارئ العربي إلى روائية عربية لتمّ التوصل، بنسبة تقريبية، إلى استنتاج من هذا القبيل: المنتظر من روائية عربية أن تقول عريها وأن تبوح. البوح، ذلك هو الطعْم!

وسيُسقط هذا القارئ العربي التجارب المتخيلة في النص على حياة الروائيات العربيات، بالتأكيد.

فعلى مدى مائة وإحدى وسبعين صفحة، لم تتنازل ليلى الأطرش قيدا عن إصرارها على قلب العلاقة بين هذه الأنثى وذاك الذكر. فقد قدّمها النص من مستوى التبعية إلى مرحلة المواجهة! "أخرجت الآخر من حياتي بقراري وحدي." ص١٣، ومن مرحلة الطريدة والطارد (سلاف العراقية الوحيدة والمطلقة من جواد المهندس الفنان،

على مدى مائة وإحدى وسبعين صفحة، لم تتنازل ليلى الأطرش قيدا عن إصرارها على قلب العلاقة بين هذه الأنثى وذاك الذكر. فقد قدّمها النص من مستوى التبعية إلى مرحلة المواجهة!

بطفلين! مثل شادن المطلقة من محمود المحامي)، إلى درجة الندّية. "علمتني أمي أن امرأة عربية مثلي يضيرها أن تصرح بالمشاعر.. أكسر قانونها..وجه غير هذا لم أكن أجرؤ على مواجهته فأطرق." ص٢٥.

لأن هناك إدراكا لقيمة جسدها الذي لم يعد منبعا لتلذذ الذكر، ولكن اصبح كوناً مكتملا مما تتيحه الطبيعة لأي إنسان روحا وجسدا وعقلا. لذلك، رفضت سلاف من جواد مساومة بالمال على شرفها، كامرأة:

"- ما هذا؟

"- كل ما أملك! جمعته هذا الصباح فتأخرت عليك، ضعيه باسمك. وسأتنازل لك عن مكتب لندن والأستوديو في بغداد. أيكفيك ضمانا كي لا أعود إلى جنوني أبدا؟

"- أتريدني أن أقيدك بنقودك لتبقى عليّ؟ اسكت وارحل يا جواد! لم أعد أحتمل.. إن لم أستطع الاحتفاظ بك، ولم



تردك مشاعرك لي ولأولادك فلن أقيدك بهذه.. (حقيبة الدراهم) خذها وانصرف الآن أرجوك.. تخنقني بقلة تقديرك وفهمك لمشاعري.. حرام عليك!" ص١٤٠. ثم، "أغلقتها وقذفتها إلى صدره.." ص١٤٠.

إنها ليست أنثى فحسب، ولكنها امرأة متعلمة مثقفة كاتبة صحفية، و..أمّ!

في مرافئ الوهم، سعيٌ حثيث إلى إيجاد صيغة توافق ثقافية أو عاطفية بين الرجل وبين المرأة المتمثلين، بشخوص النص الذين لا يجمع بينهم سوى الاختلاف، فلا تحصل إلا هذه الضدية الأنثوية في مقابل الذكورة الكابسة! "لماذا يعتقد الرجل أنه مركز الكون؟" ص١٧٠.

لا أدري إن كانت ليلى الأطرش تطمئن، مثلي، إلى أن تلك الضدية هي مرتكز النظرة الأنثوية féministe، في "مرافئ الوهم"!

ففي حوار بين سلاف وبين سيف العائدين من لندن إلى الإمارات (وهو مشهد إغلاق حدث الرواية الذي بدأ من المكان نفسه)، تلحّ ليلى الأطرش على الموضوع بإبراز علاقة سيف بالنساء التي تبلغ درجة الهوس: "..ومن يومها والنساء مشكلتي." ص١٦٩. وبإظهار فشل حب شادن لكفاح الذي عاشته تذكارات: "أنا تركت كفاح ونسيته منذ سنين طويلة... هذا رجل لا يعني لي شيئا. لو أحببته لتزوجته." ص١٧٥.

ذلك، بفعل الاختلال الحاصل في علاقة الرجل العربي بالمرأة العربية، لأسباب تاريخية واجتماعية وثقافية: "ولكن الواقع يفرض معركته بين تحقيق إنسانية المرأة والسيطرة الأبوية، اجتماعيا وقانونيا وعائليا". ص٢٩.

إن كانت "مرافئ الوهم" لا تطرح مسألة الرجل في ضدية مع المرأة، كما أتوهّم، فإنها تصوغ أحد أسئلة الأنثى في ضديتها مع الذكورة، في عالمنا العربي: "تمنت لو تصرخ بأنها رفضته وخذلته." ص ١٣١.

غير أني أجد ليلى الأطرش تعلن عن مشروع روايتها الأنطولوجي، بتضمينها تقويما للكتابة النسائية: "ولهذا ستجد عند أي كاتبة عربية واقعية، حتى ولو تنكرت لأنثويّتها، بعض هموم مجموع النساء!. قلة التجأت إلى التاريخ وأسقطته على الواقع فظلت الإشكالية النسائية بارزة فيه، وكثير من الكاتبات تجاوزن تابوات السياسة والدين والجنس

بفنية عالية وملكن أدوات إبداعهن. كثيرات. قبلي وبعدي." ص٢٩.

وبحرفية، تؤكد على لسان كفاح: "وفي الكتابة النسائية التميز هو في تجاوز التابوات بعيدا عن التحريض على السيطرة الذكورية، مل القارئ حرب الثنائيات.." ص٢٩.

فإن تلك الأنطولوجيا تكاد تقتصر على ثنائية الحلال والحرام، كقيمة مسيطرة في دلالة النص الفكرية المرتبطة بالديني والمسوغة باختلاف المذهبين السني والشيعي في النظر إلى الزواج وإلى الطلاق (سلاف السنية المطلوبة أمنيا في العراق، وجواد الشيعي ولكن الشيوعي المرتبك ثقافيا ووجوديا) والتي تشتغل بها الذاكرة الفردية.

فسلاف لا تجد غير تلك القيمة لإشهارها في وجه جواد إذ راح يراودها عن جسدها: "أنا محرمة عليك!)..(هو شرع الله، ولن أعصيه من أجلك! ص٨٦. فوصل به الأمر حد أن يقترح عليها أن تنكح زوجا غيره (فاضل صديقه، بشكل صوري) حتى تحل له مرة أخرى بعد طلاقها. فواجهته، مرة أخرى بتلك القيمة نفسها: "أعطاني (الشرع) حق الاختيار! ولم يجعله فريضة لرجل على مطلقة."ص٨٦.

فكأن اللامقول في "مرافئ الوهم" هو أن ثنائية الحلال والحرام تظل المؤشر على كل ما ينتظم عناصر الحياة فينا، وينسق تفكيرنا بتلك المرجعية. "غرسنا الحلال والحرام في المسافة بيننا."ص١٠٨. وعلى لسان أمل، قائلة لأمها سلاف: "أعلم ماما! أنا أيضا مسكونة بالحلال والحرام." ص١٥٢.

غير أني أجد نص "مرافئ الوهم" يفرض مسار حفره نحو تلك الثنائيات، بالرغم من إرادة كاتبته، لأن النص الروائي، في تقديري، يصير في مرحلة من انبنائه ذا شخصية توجه إرادة كاتبه/كاتبته إلى منتهياته، بقوة فعل الكتابة الذي يظل لغزا لا تفكه نظرية: لاشتباهه بالكهنوتي أو النبوئي، الأنا والآخر، الشرقي والغربي، المنتصر والمنهزم، والثقافة، أمريكية/عربية. إضافة إلى ثنائية الشخوص: امرأة رجل، ذكر أنثى التي لم تكسرها قيمة المثلية الجديدة المدخلة من خلال لميعة الشاذة جنسيا (!) والمكان (الإمارات العربية/انكلترا) والزمان (العربي/الغربي) وثنائية تقنية السارد (الراوية/شادن) والمجايلة (الأم سلاف وابنتها أمل) ورؤية الإنسان العربي إلى المرأة (إما حريرة أو جارية).

في "مرافئ الوهم"، تكاد المرأة تكون هي المكان بامتياز! لأن الوطن نفسه بالنسبة إليها هو منفاها، تفقد ضمن حدوده كينونتها امرأة: هذه الكينونة التي تستعيدها بمجرد أن تغادره إلى وطن الآخر.: "لا يستطيع وطن أن يقيم حدوده على جسد وروح امرأة، لأنها تعرف كيف وأين تكسر قيوده." ص١٧٣.

"مرافئ الوهم" نص يتحرك ضمن سياق نموذجي لثيمة الرواية العربية التي تكاد تتقاطع في نقطة أزمة المثقف العربي تجاه ذاته، تراثه، عوائد مجتمعه، سياسة حكامه، سؤال مصيره غير المحسوم بأية إجابة.

فإن شخصية هذا المثقف في "مرافئ الوهم" هي أيضا الصحافية الكاتبة (شادن) إلى جانب الكاتب أو الفنان: سولاف، جواد، أبو غليون، لميعة، سيف...

إلا أن الاختلاف في "مرافئ الوهم" حاصل في كون الرواتي امرأة.

وحين يتعلق الأمر بالكتابة عند امرأة، مثل ليلى الأطرش التي أقرأ لها لأول مرة، فإن الثيمة لا تكاد تختلف عن الروائيات العربيات. إنها مشروع كتابة تشتغل على تعرية ما لا يستطيع الروائي العربي قوله، كرجل أو كذكر، في موضوع يخص المرأة، والمرأة الكاتبة خصوصا.

ولا أزعم أن ليلى الأطرش وغيرها من الروائيات يكتبن بدافع معارضة الكتابة الأنثوية بالذكورية!

لكنّ، ما مشكلات هؤلاء الشخوص الذين يعلّمون في النص على فئات اجتماعية تعيش في تباعد زمني ووجداني في أوطانها مع غيرهم من الفئات الأخرى؟ "مرافئ الوهم" لا تقترح إجابة.

أجد نص "مرافئ الوهم" يفرض مسار حفره نحو تلك الثنائيات، بالرغم من إرادة كاتبته، لأن النص الروائي، في تقديري، يصير في مرحلة من انبنائه ذا شخصية توجه إرادة كاتبه/كاتبته إلى منتهياته

فليس من شأن الرواية العربية الآن أن تنشغل بأية إجابة عن أسئلة السياسي، التي على مدى أكثر من نصف قرن لم تكرس سوى الوهم، بل أن تنقش الآن للذات العربية صورة مختلفة نلمسها فينا بوثوق، وبكل ما تنشحن به من متناقضات. كما ترسم للإنسان العربي وجها جديدا، ليس لنبدو في عين "الآخر" بأننا لسنا كما رسمته له عنا نزواته الإكزوتيكية، ولكنْ لنذكّره بأن بربريته هي التي، في مراحل ضعفنا، جعلتنا نتخلف إلى درجة الانكفاء على ماض، لم نتشبث منه سوى بأصولية مغالية، في مقابل أصولية حضارية غربية كاسحة.

أتمنى أن أخطئ التقدير حين أعتقد أن القارئ العربي لا يبحث، في كتابة امرأة عربية، سوى عن جسد وعن لذة؛ أي عن عري. وأتصور أن الروائيات العربيات يدركن، بحس أنثوي، مثل تلك الشراهة.

وفي الكتابة الروائية النسائية العربية لا تنقص أنواع الطعم التي تستخدمها الروائيات في استدراج ذلك النوع من القراء إلى حقائق مباغتة له، كثيرا ما تكسر فيه مسبّقاته.

فليلى الأطرش توهم بمرافئ يرسو عليها ذلك المسبق الذي يتعامل به ذلك النوع من القراء مع النص. وإنْ هو سوى السراب: سراب أضواء لندن، وسراب رمل الخليج.

لعلّ اللذة في "مرافئ الوهم" مستمّدة من ضياعات شخوصها، جميعا. بلا استثناء! ذلك، لهذا الاستعجال على التفرغ من قبضة النص.

كأني أحس ليلى الأطرش في نزاع حاد مع وطأة الكتابة كي تتخلص من الحدث، من الشخوص ومما يمتلئ بها صدرها من تداعيات الذاكرة.

وأقدّر أن ليلى تكون تخلصت من ضغط نصها في اللحظة التي تنفست خلالها الصعداء: "أوفا"، بعد تردد متكرر في وضع كلمة "انتهت".

لكني أثمّن لليلى الأطرش في "مرافئ الوهم" شجاعة المرأة فيها على وصف الحماقات، بلا خجل. وبما يفرضه شرف الكتابة.

---

* روائي من الجزائر

(١) ليلى الأطرش، مرافئ الوهم، دار الآداب، لبنان، ٢٠٠٥.

ليلى الأطرش

صنعة الرواية في "ركام الزمن... ركام امرأة" رؤية سايكولوجية

سعد الدين خضر*

س يتابع أعمال أنيسة عبود(١) الشعرية والقصصية والروائية يفهم أنها تؤسس لنفسها: "كاتبة رؤيوية"... إنها تصور بصدق معاناة الإنسان وصراعاته وتقلباته، دون تخفيف أو تعنيف، لذلك نجدها في روايتها الجديدة "ركام الزمن.. ركام امرأة"(٢) تترفع عن قمع أبطالها... إذ تترك لهم حرية النمو والتطور، الانسجام أو التناقض، بل التناقض حد الجنون!!؟ وفق الفضاء الروائي وعبر مسارب ذاتية مألوفة أو تمردات مثيرة تحفل بمثلها حياة الإنسان في الريف أو المدينة، في الوطن أو في الغربة.

وإذا شئنا التغلغل في أعماق ذوات شخوص الرواية وشخصياتها المحورية (المأزومة) بمستويات مختلفة، فإننا سنلحظ بوضوح قدرة الروائية على التقاط مواطن البراءة الخفية بالتضاد مع مواضع الانفعال المرضي في أعماق نفوس (سلوى) و(عبلة) و(امجد) و(حسن) و(فداء) و(وطفى) و(عمران)....، لقد أجادت الكاتبة في عرض جوانب من حياة الأنثى المقموعة والمهزومة والمأزومة، ضحية مواقف وحالات من اللاتكافؤ في فرص الحياة ضمن النسق الاجتماعي السائد والقائم على معايير سطوة الرجل في مجتمعات تعج بالعيوب والأهواء والأمراض الاجتماعية وبأشكال متفاوتة من مظاهر الانحطاط الأخلاقي... لقد عرضت الرواية نماذج من شخصيات السطوة الاجتماعية والرسمية، شخصيات حقيقية أو معنوية مثل (الباشا)، (البيك) و(الاغا)، (الجنرال)، (الشيخ) و(المزار) و(الضريح) و(أم نادر) الشمطاء التي تجهض البنات !!؟ ومنظومة الدجل المقدس...، وهستيريا الشعوذة اللعينة، وأولئك الكبار المهمين الذين يختبرون رجولتهم مع فتيات صغيرات !!، وضباط السجن الذين يتصيدون الحسناوات من ذوي السجناء المساكين و... و.... الخ.


عبود

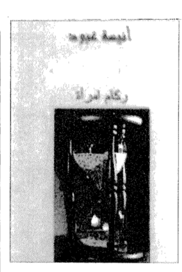
امجد، الشخصية المركزية في الرواية، أمضى خمس عشرة سنة في السجن دون أن يعرف السبب!! وسلوى زوجته الجميلة التي كانت تحب (علي) مدرس الفن...، لكنها تزوجت امجد طمعا في الرفاهية والسفر.... سلوى أيضا لا تعرف سبب سجن زوجها، وعمه الجنرال ينأى بنفسه عن المساءلة القانونية بفضل نفوذه وعلاقاته... بعد أن ورط ابن أخيه امجد.... سلوى خسرت حبها وحياتها كما خسر امجد عمره...، ولكن الرواية التي تدور أحداثها في قرية (عين الورد)، و(عين الرمان) والمدينة الساحلية والعاصمة وحمص...، تقص علينا أقاصيص أخرى لأناس خسروا حياتهم مبكرا، مثل المسكينة بنت العبدالله التي ذبحوها في زفة الموت لأنها أحبت (ص٣١)، وسلمى التي واقعها حصان الاغا (رفس الحصان سلمى وداس في بطنها العاري... خرجت الأمعاء وامتلأ فضاء القرية أنينا) ص١٢٥، وتلك الصبية اليافعة (ريم) الطالبة في الإعدادية التي سلبها ذلك المسؤول كل شيء ثم راح يتهرب منها حتى (وجدوا جثتها طافية على البحر) ص١٩٥، لقد انتحرت، ثم هاجر أهلها خارج البلاد، (أما المسؤول الذي بعمر والدها فقد صمت قليلا عندما سمع بالنبأ وهز رأسه ثم قال " للأسف... البنت جميلة إلا أنها كانت شبه مجنونة ") ص١٩٥. البعض، إذن، يخسر حياته بالموت والبعض بالسجن، والبعض بالجنون !! هكذا تزدحم الحياة - كما في الرواية - بشخصيات بائسة يائسة لاهثة منغمسة بالفقر والذل منسحقة مقموعة، وكأن الرواية قد رصدت وحشية الإنسان ووحوشيته!؟

قدمت أنيسة عبود في روايتها الجديدة نماذج من العلاقات الإنسانية السوية مثل عواطف سلوى وعلي وتعلق فداء بـ(حسن)...، لكن الملامح السايكوباثية -sy chopathic، اعني أعراض الأمراض النفسية شغلت مساحة واسعة من الرواية: من حياة الناس الذين دارت حولهم وقائعها ومجرياتها، فنقرأ مثلا، أن (وطفى) كانت تدرك أن ابنتها سلوى تمشي في الليل وتبكي في الليل (ص١٩) (أنت تتكلمين كل أسرارك ليلا وتمشين ليلا، إن الجن يسكنك ولكن لا تخافي) ص٢٠، تأخذها إلى الشيخ عفيف ليمارس معها طقوس الدجل ولتتناوبه هستيريا الشعوذة بدوافع (ايروسية) مغلفة بأغلفة من الطلاسم والبركات المزيفة، وفي هذه المقاطع من الرواية - والرواية مقطعية متصلة تستغرق ٤٢ مقطعا على مساحة ٢٥٦ صفحة متوسطة - تقدم لنا الكاتبة حالة مرضية سايكوباثية واضحة هي (التقمص empathy) لقد سمعت الأم وطفى إن أرواحا تحل في أجساد مختلفة ولكن كيف حلت روح زنوبيا في جسد سلوى وهي لا تدري (ص١٧١) (أفيقي يا سلوى...انزعي عنك ركام الوجوه وركام الأزمنة، اخرجي من نسائك الكثيرات....) ص١٧٨. إنها تشعر الآن بتوحدها مع علي وبانفصالها عنه إلى الأبد، هذا الفصام والتلاقي يوجع روحها ويتركها على حافة الجنون (ص١٩٦) (وما

أن جاء يوم الجمعة حتى طلبت إلى ابنتها أن ترافقها إلى الشيخ عفيف، رفضت سلوى ذلك فهي علمانية... وقالت الام عليك أن تستحمي وتكوني طاهرة، الشيخ عفيف يعرف المرأة الطاهرة من أول خطوة تدوس بها عتبة بابه، ابتسمت عبلة غير موقنة بهذا الكلام....) ص٢٠، هنا تصبح سلوى وعبلة انسانة واحدة ؟!! تأخذها إلى الشيخ عفيف، يأخذها إلى غرفة مظلمة لوحدها...، تنتابها حالة من الهلع والذهول.. تصيبها غيبوبة . والغيبوبة حالة سايكوباثية تفضي إلى ضياع الحواس، ويبدأ الشيخ طقوسه التي تشبه السحر... تتأخر سلوى، تتساءل الأم: ماذا يجري ؟!؟ جلود افاعي ميتة وقرون حيوانات وخرز كثير يتدلى من السقف... روت سلوى، قالت (لقد نزع عني الجن.... أشعل البخور ثم اخذ يكتب طلاسم على ورق اصفر، طوى الورق واخذ يدسه في جسدي بين الثديين وتحت السرة... ثم جاء بسائل وطلب أن اخلع كل ملابسي ليكتب على جسدي، وعندما رفضت راح يقرأ أشياء مخيفة ويشعل النار في وعاء نحاسي فلم اشعر إلا وأنا اخلع ثيابي.. أخاطب سيد الجان العظيم قال.. ما عليك إلا الاسترخاء.. دعيه يلمس نهديك العظيمين وذاك الورك المقدس...) ص٢٤، تبكي بحرقة وتجيب الأم (ماذا نفعل أمام غول شهواتهم) ص٢٥.

هكذا تحولت سلوى إلى ركام امرأة وأصابتها حالة من الرهاب phobia ونوبات من الفزع والخوف، صارت سلوى تعاني من مرض نفسي لعين آخر، سوف يلحق أيضا بأمجد ؟!! انه مرض التلذذ بتعذيب الذات، تعذيب النفس Masochism وهو انحراف نفسي وجنسي يتمثل بتلذذ المرء بالتعذيب أو الاضطهاد الذي ينزله فيه شخص آخر، عندما انهالت العجوز على ابنتها سلوى ضربا بالعصا ثم توقفت،.. همست سلوى بصوت حزين (أرجوك اضربيني مرة أخرى يا اماه..!!) ص٥٢، ومن السهل ملاحظة الحالات الماسوشية في ثنايا الحدث الروائي فمثلا، عندما رفع امجد يده ليصفع عمه الجنرال العجوز، إلا انه تراجع وابتعد قال الجنرال لزوجته (ليته صفعني... ليته) ص١٥٤.

أما امجد، الذي أمضى سنوات طويلة في السجن، فقد خرج بشخصية إنسان آخر محطم مأزوم، هو ليس بأمجد الذي عرفته سلوى وتزوجته وفضلته على حبيبها (علي)... أصبح امجد لا يطيق حياته في بيته وبين عائلته، زوجته وأولاده، أصبح كثير الهذيان كثير الهلوسة، راح يتوهم أشياء كثيرة، يتوهم حالات ومواقف ويتحدث دائما مع نفسه..إنها أعراض للأمراض النفسية



(كان امجد يصرخ أحيانا أمام المرآة) ص١٥٢، حالة من التفريغ السايكلوجي... سلوى تقول (انه يفرغ شحنة غضبه (وكم مرة) وقفت الجارة تراقب امجد وهو يركض في الشارع بالسروال القصير) ص١٥٣، وهكذا نفهم كما تؤكد الرواية- أن امجد منذ أن خرج من السجن بذاكرة معطوبة أصبح تحت وطأة المرض النفسي يعاني أكثر ما يعاني من الإنهاك النفسي (sychasthenia) وكثيرا ما كانت زوجته سلوى تراه شاردا، عجوزا (لا تعرف كيف تتعامل معه.. انه يزعل من أية ملاحظة، وقد تهطل دمعه لأقل كلمة.. مع ذلك قد يثور ويشتم ويضرب الجدار بالسرعة ذاتها التي يبكي فيها) ص١٥٦، بل إنها لاحظت منه مواقف ساخرة مضحكة، فمرة (فجأة انتبهت سلوى إلى امجد وهو ينهض واقفا واجما ويرفع يده محييا.. ظل واقفا لدقائق وسلوى تراقبه، وعندما مر احمد ارتبك وهو يرى والده يقف أمام التلفزيون رافعا يده بتحية ملكية... ابتسم واخبر أخاه.. صاحت سلوى ماذا تفعل يا امجد.. ؟!؟ يعني احيي الملك..!!) ص١٠٠، لقد أصبح يعاني أيضا من الفصام (الشيزفرينيا Schizophrenia) وتنتابه حالات السأم Spleen والغضب العارم Violent anger بل أصبح سوداويا بمزاج حاد يقترب من الجنون Melacolla .. أصبح في حالة معينة من الجنون يغلفها الرهاب phobia، الخوف من المجتمع والدولة والخوف من الأهل والأولاد.. تلك كانت كوابح حالته.

ولكن اخطر ما في شخصية امجد الجديدة انه أصبح يعاني من الشبق الجنسي erotism case وقد جسدت الرواية هذه الحالة في مواقف مختلفة، منها مثلا يوم اختلى امجد بتلك المرأة الروسية التي (سألته، الم تتعب ؟! استلقى فوقها وقال هذه الأخيرة...!) ص١٦٦، وكذلك ما نفهم من دلالة عثور سلوى على (واقيات حمل) في جيوب امجد، حملت قمصانه لتضعها في الغسالة (ففوجئت بتساقط واقيات الحمل من جيوبه.. نظرت بقرف إلى أكياس الواقي، بالتأكيد ليست لها) ص٢١٢ إذن، هو مصاب بالشراهة الجنسية Satyriasis أو ما نسميه بـ(الغلمة) وهي حالة مرضية معروفة.

لقد ترك التحقيق معه في السجن آلاماً نفسية كثيرة، وكان من انعكاس ذلك على حياته انه كثيرا ما سمعوه يصرخ وهو في نومه (اذهبوا.. ابتعدوا عني أنا بريء ص٢٠١، فيستيقظ على صراخه !! امجد هذا تحول إلى ركام رجل، خرج من السجن وبه حنين إلى الماضي، تلبسته نوبات من (النوستالجيا nostalgia) انه يتوق لتلك الحياة التي عرفها قبل دخوله السجن (امجد قاسم صاحب السيارة السوداء التي تعبر المدينة عدة مرات في اليوم، كان امجد يعمل في دولة عربية لصالح مسؤول كبير لا يعرفون اسمه وكان قادرا على شراء الماس لسلوى...) ص٤٦ (انه الآن يعيش فصاما عنيفا.. هو داخل السجن وخارجه، وهو العاشق الشبق والزاهد بكل شيء، انه عدة رجال في رجل واحد) ص٢٠٥.

ولعل المفارقة التي وضعتها أنيسة عبود أمام القارئ في هذه الرواية، أنها عكست الحالات السايكوباثية التي يعاني منه امجد: الرهاب، الهذيان، التقمص، الفصام، النوستالجيا (الحنين إلى الماضي).. أقول عكست هذه الحالات على سلوى زوجته التي بدت في المقاطع الأولى من الرواية متوازنة، قوية..... (صار امجد يخاف على سلوى من كثرة الهذيان... لذلك اخبر أخيها حسن.. قال له أخاف على أختك من الجنون.. تصور أنها تدعي بأنها زنوبيا!!) ص٢٣١.

ونحن نفهم أن مزاج الكاتبة لم يكن الدفع بهذه التوترات.. إنها حركة الحياة حيث ينخرط الناس. كما في الرواية- بعلاقات متشابكة بعضها سوي وبعضها لا شرعي.. لقد قرر امجد ان يعود اخيرا إلى السجن، انه لم يطق الحياة خارجه ضمن متغيرات تؤلمه، سلوى تغيرت، والأولاد هاجروا، واحدهم ترك حتى دينه وعقيدته ليتزوج من امرأة توفر له الغطاء القانوني للعيش في الغربة،... وامجد ذاته تغير.. وهكذا تبرهن أنيسة عبود مقولة (هيدغر): "إن اخطر الأعمال هي الكتابة"، حتى لتكاد الرواية العربية اليوم تبدو كبيانات سياسية ذات مضامين لمعالجات اجتماعية وتبقى القراءة باعتبارها كفاءة ذهنية مميزة، تبقى القراءة مفتاح التحول في عالم متغير يموج بالحيوية.

* كاتب عراقي

يحيى القيسي *



"السقوط"

للمخرج الألماني هيرشبيغل

رصد للحظات الأخيرة من حياة هتلر وحاشيته وتدمير برلين

وأخيرا قرر الألمان إنجاز فيلم مميز عن هتلر، لا سيما بعد سنوات من الشعور بالخجل لأفعاله الديكتاتورية، وما قادهم إليه من هزيمة. ولكن سواء قبلنا بذلك أو رفضناه فإن الكثير من الألمان أيضا لا يزالون معجبين بشخصيته وتلك الفرادة ذات الطابع الجدلي التي اتسمت بها بعض أعماله. ولعل فيلم "السقوط" الذي انطلقت عروضه في ربيع ٢٠٠٥ يجعل المرء يحتار كيف ينظر لهتلر وقادته من النازيين في تلك السنوات الحاسمة من الأربعينيات حيث الحرب العالمية الثانية على وشك أن تضع أوزارها. ولقد أثار الفيلم ولا يزال، الكثير من النقد في ألمانيا تحديدا، لا لجانبه الفني، بل لموضوعه الشائك وشخصياته المثيرة للجدل، والذي بدا بعضها إنسانيا وضعيفا فيما الوقائع التاريخية تخالف ذلك.



بالنسبة لنا نحن العرب بعيدا عن المانيا يمكن أن نتلقى الفيلم بصورة مغايرة، ولا سيما وإن هتلر يصرح فيه بأنه حاول أن ينقي العالم من السم اليهودي، وهذا الخطاب بكل هذه الصراحة يثير وترا حساسا عند الكثير من العرب والمسلمين الذين تجرعوا ذلك السم، وبدا الفكاك منه أمرا صعبا، لا سيما وهو لا يزال ينفث بشدة على أبناء فلسطين صباح كل يوم...!

أعود إلى الفيلم (Downfall) الذي أخرجه أوليفر هيرشبيغل عن قصة سكرتيرة هتلر (ترودل جانغ) التي كتبتها بمساعدة ميليسا ميللر، وأيضا اعتمادا على كتاب المؤرخ الألماني يواخيم فيست " الأيام الأخيرة للرايخ الثالث" حيث يواجهنا أولا وجه ترودل الحقيقي في شيخوختها (توفيت سنة ٢٠٠٢) وهي تروي قصتها مع هتلر، وهذا يكاد يذكرنا ببداية فيلم " تايتنك " الشهير، وتلك الناجية التي تروي ذكرياتها. تقول ترودل جانغ هنا " كان لا بد أن أكون أشد غضبا من تلك الفتاة الصغيرة التي لم تكن مدركة ما هي مقبلة عليه، لم أكن نازية متعصبة ولكن الفضول هو الذي قادني إلى مقر ذلك الوحش.. لن أسامح نفسي "..!

هكذا نستشف إذن من الكلمات الأولى أن الفيلم صنع ليكون ضد هتلر حتى بعد ستين سنة من انتحاره ، ثم ينفتح المشهد على برلين ليلا في نوفمبر ١٩٤٢ حيث مجموعة من الفتيات يدخلن مقر الفوهرر المحصن، وبالطبع من بينهن الآنسة جانغ (الممثلة اليكساندرا ماريا لارا)، والتي تلقى القبول عند هتلر (يؤدي شخصيته باقتدارالممثل برونو غانز) ويعينها طابعة لخطبه ومراسلاته، ثم ينتقل الزمن إلى العشرين من إبريل ١٩٤٥، وقذائف المدفعية الروسية تدك بنايات برلين وشوارعها حتى تقترب من مقر هتلر وحاشيته، وهنا نتعرف أيضا على بعض قادة النازيين ووزرائهم، ومنهم قائد المخابرات هيملر الذي ينصح هتلر بالرحيل عن برلين، ويجري بعض الاتصالات السرية مع إيزنهاور للوصول إلى حل لما يجري دون علم هتلر بالأمر، والجنرال العسكري مونك (أندريه هينك) الذي يأتي ناصحا هتلر:

- ما يزال هناك ٣ ملايين مدني يجب إخلاؤهم..!

فيرد هتلر: في حرب مثل هذه ليس هناك شيء أسمه المدنيون..!

مونك: ولكن ماذا يحدث للأطفال والنساء والاف الجرحى والمسنين؟

هتلر: شعبنا أصبح ضعيفا وطبقا لقوانين الطبيعة يجب أن ينقرض..!

إذن نحن نواجه رجلا حاد الطبع، كثير الصراخ، وبلا قلب، رجل يحلم ببناء الرايخ الثالث، ليبقى آلاف السنين، ويقف أمام مجسمه المصغر الذي صممه المهندس البيرت شبير (هينو فيرش) متخيلا ناطحات السحاب، والمصانع، ومراكز الثقافة والفنون، وأبنية الدولة التي ستطاول الأكروبولس عزة وزمنا، فيما مدافع الجيش الأحمر تستمر بالقصف لمركز المدينة، وآلاف الجرحى يئنون، والحالة بائسة فيما تبقى من المدينة التي تعاني من الجوع والبرد القارس.

الفوهرر في مقره يرفض فكرة الهزيمة، والاستسلام، ويمني قادته بجيوش جرارة ستأتي لسحق الجيش الروسي، وحينما يخبره قادته المحيطون به ورجال مخابراته بأنه ينتظر الوهم يخر صارخا ومنهارا، ويطلق عليهم الخونة،

ويهددهم بالشنق، فيما يقف الى جانبه وزيره النازي غوبلز (أورليش ماثيس) الذي يؤمن به إيمانا لا حدود له، ويكرر أفكاره وكلماته ومنها أن الشعب الألماني قد جلب على نفسه الدمار وانه لا اسف عليه، أما ماغدا زوجة غوبلز (الممثلة كورينا هارفوخ) فهي أشد تعصبا من كليهما، وتقول انه إذا ماتت الاشتراكية الوطنية فإنه لا مستقبل لأولادها الستة، ونتعرف أيضا على إيفا براون (جوليانا كوهلر) صديقة هتلر منذ ١٥ عاما، وهي تموج فرحا في المقر، وتحاول أن تخلق جوا من الحبورعند الجميع عبر الرقص والشراب، وفيما تتسارع الأحداث يقرر الفوهرر الزواج من إيفا، والانتحار معها بالسم والطلقات النارية، وتقتل ماغدا أطفالها الستة بالسم وهم نيام، وتنتحر مع زوجها غوبلز، ويفجر طبيب هتلر نفسه وعائلته بقنبلتين، وهكذا تتوالى الأحداث الدراماتيكية بشكل متسارع، والانهيارات لبرلين وحاميتها تصل حدود الاستسلام، فيما يحرق حارس هتلر الشخصي جثة قائده وزوجته ولا يبقي لهما أثرا بناء على وصية مسبقة..!

التوثيق والتلفيق

الفيلم المبني بشكل يقترب من التوثيق بأثر رجعي، عبر استحضار شخصيات حقيقية من لحم ودم، وكانت ملء السمع والبصر قبل ستين عاما، يحاول أن يوهمنا تماما بأننا أمام شخصيات كانت مسؤولة عما حدث، ولكنها في الوقت نفسه عاجزة عن فعل أي شيء لكي تجنب بلادها الدمار بفعل دكتاتورية قائدها الأول والأخير فالرأي الأوحد له، وهو كما يبدو في الفيلم حالما أكثر منه واقعيا، ورافضا لأي تفاوض أو استسلام أو اعتراف بالهزيمة، وحين يجلس منكسرا والدموع تفيض من عينيه يقول "كانت لدي خطط عظيمة للألمان وللعالم، لم يفهمني احد حتى إخوة السلاح القدامى، يكفيني فخرا أنني حاربت اليهود في كل مكان، وطهرت العالم من سمومهم.." وحين يرجوه احد قادته المقربين أن ينقذ الشعب يرد الفوهرر "إذا كان شعبي لا يستطيع أن يتحمل كل هذه المحنة فلن أذرف عليه دمعة واحدة.. إنهم يلقون ما يستحقون..".

إن شخصية عالمية الطابع ومثيرة مثل هتلر يتم تناولها بكل هذه التفاصيل والأقوال تستحق الكثير من الدراسة، ولهذا فالألمان أنفسهم يستطيعون أن يجيبوا عن سؤال حول الفاصل الواهي بين التوثيق والتلفيق في هذه الشخصية، ولا سيما في ما يتعلق باليهود، فمع نهاية الفيلم ثمة سرد مختصر لمصائر الشخصيات التي وردت، وبعض الأرقام التي تذكر بأنه قتل في الحرب العالمية تلك ٥٠ مليون شخص، وأبيد ستة ملايين يهودي في المحرقة، ونتعرف أيضا من خلال الكادر الأخير على أن الجنرال مونك أطلق سراحه من الأسر عام ١٩٥٥ ومات عام ٢٠٠١، وهيملر انتحر، والبيرت شبير حكم عليه بالسجن عشرين سنة ثم أطلق سراحه وعاش في لندن حتى وفاته عام ١٩٨١، والجنرال ويدلنج مات في الأسر

الفيلم المبني بشكل يقترب من التوثيق بأثر رجعي، عبر استحضار شخصيات حقيقية من لحم ودم، وكانت ملء السمع والبصر قبل ستين عاما، يحاول أن يوهمنا تماما بأننا أمام شخصيات كانت مسؤولة عما حدث، ولكنها في الوقت نفسه عاجزة عن فعل أي شيء لكي تجنب بلادها الدمار بفعل دكتاتورية قائدها الأول والأخير

عام ١٩٥٥، وطابعة هتلر غانج عاشت حتى عام ٢٠٠٢، وهكذا بدت واضحة مصائر الشخصيات، وتمت متابعتها من قبل الحلفاء وما بعدهم، ولكن من الملاحظ التركيز العالي على المسألة اليهودية ومعسكرات الإبادة، وكأن المقصود من الفيلم في بؤرته الباطنية إعادة الانتباه لما حل باليهود على يد هتلر كشعب مظلوم... ومثل هذه الدعوات اليوم لا تخدم إلا دولة محتلة مثل إسرائيل لكي تستمر في احتلالها، وتتوسع دون رادع فيما الشعوب الأوروبية لا تجد غضاضة في التخفف من ذلك الوزر النفسي الذي أطاح بطمأنينتها منذ ستين سنة أو يزيد وتم تضخيمه مرارا وتكرارا، ومن المعلوم كم لقيت مقولة المحرقة من مناقضين لها في العالم أجمع، وكم لقي الذين عارضوها من القمع والسجن في أوروبا وأميركا تحديدا.

على كل حال بدت شخصية هتلر في الفيلم متقنة بأداء ممثل قدير مثل برونو غانز الذي حصل على جائزة الأوسكار كأفضل ممثل أجنبي عن دوره هذا، صحيح أنه في الرابعة والستين اليوم بدا أكبر من هتلر الأصلي ذي الستة والخمسين عاما، ولكنه وبعد دراسة مستفيضة لشخصية الرجل وخطبه والتوغل في أرشيفه السمعي والبصري استطاع أن يتقن دوره ويتقمص شخصية هتلر بكل اقتدار، وليس الأمر بأقل من ذلك عند بقية الشخصيات العسكرية الأخرى، ولا سيما الوزير غوبلز الذي بدا شيطانا شمعي الملامح لا يرف له جفن، وزوجته ماغدا التي قتلت أولادها الستة بدم بارد تخليصا لهم من المستقبل المظلم الذي ينتظرهم في غياب أفكار هتلر. لقد بدت بعض الشخصيات سائرة إلى أقدارها دون هوادة، وارتبطت غالبيتها المصير المحتوم مع القائد الأوحد، ومن استطاع الفرار طورد وأعدم، فالوقت قد فات على التراجع.

بدا أسلوب المخرج هيرشبيغل في فيلمه هذا عبر الاشتغال على الجانب النفسي للشخصيات ورصد ردود أفعالها، أكثر منه رصد تلك المعارك التي دارت في برلين وما حولها، فلم نر عناصر من الجيش الأحمر إلا في النهاية، ورأينا القذائف التي تصيب المدينة بالدمار ولم نر المدافع التي تطلقها ولا الطائرات. لقد ظهر اشتغال هيرشبيغل أيضا على الأماكن الداخلية للأحداث في مقر الفوهرر المحصن تحديدا، وفي بعض الملاجئ الواقعة تحت الأرض وبعض البنايات المتهدمة، ورأينا آثار تلك الحرب المدمرة عبر الأشلاء المتقطعة والدماء السائلة ووجوه الناس المعذبة من البرد والجوع والخوف، أكثر مما رأينا مثلا كيف وصلوا إلى هذه الحالة.

ولنأخذ هنا فيلما مثل " إنقاذ الجندي رايان " كنموذج معاكس يشتغل على الجانب الخارجي من الأرض والأحداث ومصائر الشخصيات، وكيف تتلقى أولا بأول الهجمات، فيما فيلم السقوط يرصد ذلك البعد الأكثر صعوبة وهو ردود فعل الشخصيات وترقبها القاتل وقسمات وجوهها، فيما تم توظيف المؤثرات السمعية المتقنة لأصوات القذائف والطلقات وصراخ الناس. وعلى كل حال فإن فيلم " السقوط " من الأفلام الألمانية التي ستظل لسنوات طويلة مدار نقاش المؤرخين والسياسيين ما بين المباركة واللعن، ومجال دراسة أوسع للنقاد السينما وتذوق لعشاقها.

* كاتب وصحفي أردني
yahqaissi@hotmail.com



أقباس المثاقفة النقدية عند مدرسة الديوان

د. محمد خرماش *

مدرسة الديوان: هي اتجاه تجديدي في الادب العربي الحديث، رواده ثلاثة من الشعراء النقاد المصريين المحدثين وهم: عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، وقد عملوا على تضمين آرائهم في الأدب والنقد في كتاب سموه: «الديوان» (وبه سمي اتجاههم بمدرسة الديوان). وكانوا يعتزمون اصداره في عشرة اجزاء، لكن الذي ظهر منه جزءان فقط. وكانت تجمع بينهم الثقافة المتشابهة المتشبعة بالاطلاع على التراث العربي القديم والتمكن منه وعلى التراث الغربي الحديث، كما كانوا يتقنون ثلاثتهم اللغة الانجليزية التي كونت بالنسبة اليهم قناة مهمة للاطلاع على الادب الانجليزي وعلى كل ما ترجم الى الانجليزية والاستفادة منه والتأثر به في تكوين مفاهيمهم الجديدة في الادب ونقده بعامة وفي الشعر ومكوناته بخاصة.


العقاد

فأما العقاد فقد كان عصامياً عمل على تثقيف نفسه بنفسه وتعلم اللغة الانجليزية التي ساعدته على التوغل في قراءة الادب الانجليزي واستيعاب الفكر الغربي، وقد ترجم لشكسبير قطعة من مسرحية «روميو وجولييت»، كما ترجم لـ«كوبر» قصيدة بعنوان «الوردة» ولـ«بوب» قصيدة بعنوان «القدر»(١).

واما شكري والمازني فهما من خريجي مدرسة المعلمين العليا، ومن ضمن ما كان يُدرس بها كتاب «الكنز الذهبي» (The Golden treasury) الذي جمع فيه مؤلفه «فرانسيس بالجريف» استاذ الشعر بجامعة اكسفورد خير ما كتبه الشعراء الانجليز من شعر غنائي منذ عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر(٢). وكثير من المعاني الشعرية التي لاحظ النقاد اشتراكها بين شعراء هذه المدرسة والشعراء الانجليز موجودة ايضاً في هذه المجموعة كما يقول الدكتور محمد مندور(٣).

وقد اشار العقاد نفسه في ختام كتابه عن «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» الى هذه «المثاقفة الديوانية» - ان جاز التعبير - فقال: «.. الجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها في تاريخ الادب العربي الحديث، فهي مدرسة اوغلت في القراءة الانجليزية، ولم تقصر قراءتها على اطراف من الادب الفرنسي كما كان يغلب على ادباء الشرق الناشئين في اواخر القرن الغابر.. ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الاخرى، ولا اخطئ اذا قلت ان «هازلت» هو امام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون، واغراض الكتابة ومواضيع المقارنة والاستشهاد..» ثم يضيف العقاد بعد ذلك قوله: «ولقد كانت المدرسة الغالبة على



الفكر الانجليزي الامريكي بين اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، او هي التي تتألق بين نجومها اسماء كـ«ارليل» و«جون ستيوارت ميل» و«شيلي» و«بايرون» و«وردز ورث» ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجاز، وهي مدرسة «براونج وتنيسون» و«امرسون» و«لونجفلو» «ويور ويتمان» و«هاردي» وغيرهم ممن هم دونهم في الدرجة والشهرة. ولقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والغناء، او هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والادب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تنصيل».

واعتقد ان دارس الادب الانجليزي تكفيه الاشارة الى مثل هذه الاسماء التي تضم منظرين ونقاداً كباراً للاستدلال على معنى هذا التثاقف الادبي وهذا السعي من اجل تعديل التركيبة الثقافية / الفنية وتطويرها تطويراً يحرص مع ذلك على ابقاء تميزها الخاص.. وهي شهادة مباشرة بأن الشبه (الفني) ضعيف بين جيل العقاد «جيل مدرسة الديوان» والاجيال التي سبقته، وذلك بفضل الايغال في القراءة الانجليزية والاستفادة من المفاهيم الغربية المعاصرة في تكوين رؤية شعرية جديدة.

٢- المفاهيم التجديدية في التفكير الادبي

مفهوم الذاتية والموضوعية:

يعتبر مفهوم الذاتية والموضوعية في الانتاج الادبي وفي الشعر منه بخاصة ابرز ما تكون لدى مدرسة الديوان في تأسيس منظورها النقدي، حيث بدأت حركتها التجديدية بالاحتجاج على شوقي وأضرابه لما يلاحظ في شعرهم من انفصال عن الموضوع المعالج وعدم الانفعال به والتفاعل معه تفاعلاً يضفي عليه من احساسات الشاعر وعواطفه ما يكسبه حرارة وحيوية. ومما ورد في «الديوان» من مؤاخذات العقاد على شوقي قوله: «... واذا كان وكدك من التشبيه ان تذكر شيئاً احمر، ثم تذكر



المازني

شيئين مثله في الاحمرار، فما زدت على ان ذكرت اربعة او خمسة اشياء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه ان تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك...»، وفي اعتقاده ان الشاعر يتميز خاصة «بقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء». وهذا الميل الى الطابع الذاتي الغنائي في الشعر واضح كذلك في المقدمة التي قدم بها العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري الصادر سنة ١٩١٣، حيث يقول: «اليوم يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثاني من ديوان شكري، فيتلقون صفحات جمعت من الشعر افانينه، ويرون في هذه الصفحات نظرة المتدبر وسجدة العابد ولمحة العاشق وزفرة المتوجع وصيحة الغاضب ودمعة الحزين وابتسامة السخر وبشاشة الرضا وعبوسة السخط وفتور اليأس وحرارة الرجاء.. ان شعر شكري لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه ينبسط انبساط البحر في عمق وسعة وسكون». وهو توجه رومانسي واضح بطبيعة الحال، ويكاد الدارسون يجمعون على انه قد تأتى «للديوانيين» بفضل اطلاعهم على الادب الانجليزي او على ما وصلهم عن طريقه. يقول الدكتور مندور في محاضراته القيمة التي جمعها في كتيب «الشعر المصري بعد شوقي»: «وفي الحق ان المنهج الشعري الذي اختارته هذه المدرسة (الديوان) ودعت اليه هو نفس المنهج الذي صدر عنه جامع «الكنز الذهبي» في اختيار ما اختار من الشعر الغنائي الانجليزي، فالكنز الذهبي

مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصي، ولم يفسح فيها جامعها مجالاً للشعر الموضوعي...». ولعل الاعجاب بهذه المجموعة كذلك والتأثر بها في بلورة مفهوم الذاتية في الشعر، هو ما دعا المازني حين كان يشتغل استاذاً للترجمة بالمدرسة الخديوية الى ان يترجم لتلامذته الكثير من نماذجها.

وهذا المفهوم الذي استقطبته مدرسة الديوان واصرت عليه لم تكن تقصد به ان يوغل الشاعر في الذاتية الى حد الانعزال عن كل ما هو خارجي والانصياع المطلق الى الشطحات الوجدانية فقط، وانما هو بحث عن الحقيقة الخارجية من خلال اصدائها في النفس، وما يسعها من القدرة في تمثلها واعادة صياغتها، فهي موضوعية صادقة متبلورة داخل ذاتية فاعلة. يفهم هذا ايضاً من قول العقاد في الديوان: «وصفوة القول ان المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره، فإن كان لا يرجع الى مصدر اعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وان كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود اليه المحسوسات كما تعود الاغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية»(٤). واكاد ازعم ان العقاد كان يلمح الى ما يشبه مفهوم المعادل الموضوعي الذي قال به «ت س اليوت» حينما اعتبر العقل مصهراً تذوب فيه جميع الخبرات والانفعالات لتخرج انتاجاً جديداً منفصلاً عن الذات ولو انه نابع منها. وقد جاء فيما ترجمه الدكتور محمد غنيمي هلال من كتاب اليوت: «الغابة المقدسة» ان الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي وبعبارة اخرى: على مجموعة من الاشياء، او على موقف، او على سلسلة من الاحداث تكون بمنزلة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب ان تنتهي الى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار اثارة مباشرة»(٥) والعقاد عقل جبار متوهج ما كان ليستسلم امام الدفقات العاطفية المنحلة والتركيبات الاستيهامية السائبة مهما كانت ساخنة وعميقة ومؤثرة، وهذا ما جعل مدرسة الديوان - والعقاد على رأسها - تواجه بفطنة وتيقظ اشكالية الادب بين الفكر

والوجدان».

- الادب بين الفكر والوجدان

لقد كان «الديوانيون» وجدانيين بامتياز لأنهم ثاروا ضد ادب الوصف والتصنع والمجاملات الكاذبة وطالبوا بصدق المشاعر وعمق التجربة وصحة التعبير عما يجده الشاعر في نفسه تجاه الحقيقة التي يتأملها او القضية التي يعالجها، وقد خاطب العقاد شوقياً بقوله: «اعلم ايها الشاعر العظيم ان الشاعر من يشعر بجوهر الاشياء لا من يعددها ويحصي اشكالها والوانها، وان ليست مزية الشاعر ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وانما مزيته ان يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به».

ومعرفة الـ«ما هو» تقتضي طبعاً اعمال الفكر وتدبر الاشياء والاستعانة بالنظريات المتطورة والفلسفات العميقة التي تثقف عقل الانسان وتسدد خطاه على طريق الحقيقة. ومن هذا المنطلق لم يغفل العقاد واصحابه اهمية العقل في الانتاج الادبي رغم تمجيدهم الكثير للقلب وما يمكن ان يزخر به من احساسات شريفة وعواطف انسانية نبيلة، ولعل مفهوم الوجدان الجامع بين كل ما يمكن ان يجده المرء بداخله من فكر حي او انفعال قوي او خيال مجدد هو ما دعا المازني الى ان يُعرّف الشعر بقوله: «الشعر فن ذهني غرضه العاطفة واداته الخيال او الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها»(٦).

وهو ما جعل العقاد يقرر في مقدمة ديوانه «بعد الاعاصير»: «ان مزية الانسان دائماً ان يحس حين يفكر وان يفكر حين يحس»(٧). وهو ما دعا شكري الذي كتب على ظهر الجزء الاول من ديوانه «ضوء الفجر» شعار المدرسة:

ألا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان

الى ان يكتب في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه قوله: «يمتاز الشاعر العبقري بذلك الشره العقلي الذي يجعله راغباً في ان يفكر كل فكر وان يحس كل احساس»(٨).

ولعل الاشارة تجدر في هذا الموضوع - والمناسبة شرط - الى انني كنت قد وقفت في رصد تطورات النقد الادبي الحديث في المغرب على نوع من المطارحات الطريفة الخصبة التي جرت بين بعض النقاد المغاربة في الثلاثينيات حول اسبقية الفكر او العاطفة عند العقاد، فاجتهد سعيد حجي مثلاً في تبين آثار العقل في «مدرسة العقاد»، كما اجتهد احمد ابو حنيني في اثبات اهمية العواطف لديه(٩). وذلك ما يفيد عن مدى انتشار مفاهيم هذه المدرسة في انحاء الوطن العربي وفي هذا الجناح الغربي منه على وجه الخصوص.


اليـوت

يستفاد مما تقدم ان الرؤية النقدية عند مدرسة الديوان كانت تتراوح تبعاً لما تشبعت به من ثقافات بين التفكير المثالي الادبي الذي يجعل غاية الفن في ذاته ويكرس دوره في اشباع الفضول الجمالي وارضاء الحاسة الذوقية لدى الانسان، وبين التفكير المتعقل والمتعقلن الذي يرى ضرورة مساهمة الادب بقيمه الفكرية في مساعدة الانسان على تحقيق سعادته المنشودة ومواجهة ما يعترضه من مشاكل وازمات، على ان المتتبع لمنهج «الديوانيين» في النقد الادبي يلاحظ انهم كانوا انطباعيين في الغالب يحتكمون خاصة الى الذوق الرفيع والى ما تسعفهم به الملكة الفنية القوية، وذلك شأن اساتذة لهم في النقد الغربي آنذاك ومنهم «وليم هازلت» (١٧٧٨-١٨٣٠) الذي اعترف العقاد بإمامته، وقال في حقه احمد امين خبير الادب والنقد الانجليزيين: «وكان «هازلت» صافي الذوق الادبي مرهف الحس الفني شديد اليقظة والفطانة لأسرار الحسن، كان ذوقه كالمرآة الصافية المجلوة التامة الصفاء، وبهذه الميزة الوحيدة يعد «هازلت» من كبار نقاد الادب الانجليزي، ومن كبار نقاد العالم.. ولست ادري ان لغة اخرى تحتوي هذه الثروة النفيسة من الخطرات النقدية التي يحبو بها «هازلت» اللغة الانجليزية»(١٠).

وقد ترجم له الدكتور محمد غنيمي هلال فيما ترجم قوله في تفسير انطباعيته: «اقول ما افكر، وافكر ما اشعر، ولا استطيع ان امنع نفسي من ان تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الاشياء، وعندي من الهمة ما يكفي للتصريح بها كما هي»(١١).

وقد عبر العقاد بدوره عن مثل هذه القناعة حينما سجل في مقدمة ديوانه «عابر سبيل» بأن «احساسنا بشيء من الاشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبعث فيه الروح...» وتلك وجهة التأثريين الذين كانوا يرون «ان يسجل الناقد خواطره على الحالة التي تبدو له نتيجة «مباشرة» لقراءته، دون حاجة الى شرح» والذين كانوا يرفعون شعار النقد للنقد على غرار الأدب للأدب.

٣- المفاهيم التجديدية في الانتاج الشعري:

- الانفعالات الذاتية وتقوية العاطفة:

العاطفة بصفة عامة هي الموقف الوجداني الذي يتمثل في التجربة الابداعية وقد ابدى فيها المحللون والدارسون واعادوا ربطها مستويات التركيبة النفسية (شعور - لا شعور) (ذاتية: نزوات + ميول، موضوعية: فنية معادلة...).

لكن الديوانيين فهموها ببساطة انها التعبير السليم عن المشاعر الحقيقية التي تتجاوز الانفعال الكاذب الى الانفعال الصادق الذي ينبغي ان يضحي بالنزوعات الخاصة لكي يرقى الى المعنى الإنساني العظيم. واذا اخذنا في الاعتبار انهم كانوا شعراء بقدر ما كانوا كتّاباً ونقدة، وان العاطفة عنصر لصيق بالشعر خاصة، نجد ان مفهومهم للشعر قد تبلور بعامة في اطار رومانسي ناتج عن مثاقفتهم الادبية / النقدية، فجعلوا من وظائفه الأساسية النبيلة نقل الحالات الوجدانية وتحقيق التواصل العاطفي بين الشاعر والقارئ، وهو امر يتم عندهم بفضل الزخم الانفعالي الذي يجعل من القصيدة الشائقة مصدر اشعاعات نفسية جاذبة تلف القارئ بمناخها العاطفي الساخن... وفي اشعارهم كما في كتاباتهم النثرية امثلة كثيرة على ذلك

نذكر منها على سبيل المثال قول شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه: «فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه واحوال نفسه وعبارات عواطفه».

- مفهوم الخيال والإبداع في الصور:

ان التعبير عن الانفعالات الذاتية السامية وتقوية العاطفة الجياشة في الشعر الحدسي او الشعر الاستبطاني من الاولويات التي نادى بها اقطاب هذه المدرسة ومارسوها في انتاجاتهم المختلفة. وقد استعانوا على ذلك بمفهوم جديد للتخيل استفادوا في تكوينه من «كولردج» وامثاله ووظفوه في انتاج صور بديعة اغنت شعريتهم وقدمت رؤيتهم الفنية، وفي ذلك يقول العقاد مثلا: «وان التصور لهو خير معوان للإحساس وشاحذ للرغبة او للنفور، فإن الأم التي تنظر الى طفلها الوليد ثم تقضي عشرين سنة وهي تتصوره عريساً سعيداً لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقائه طوال تلك السنين، فإنما من نسج التصوير تخلق الحلل النفسية التي نضفيها على آمال الغيب ومشاهد العيان...»(١٢).

ان القدرة التخيلية التي هي أساس الإبداع في الصور المبتكرة تتضافرإذن مع المشاعر النبيلة لتكسب التجربة الشعرية بعداً فنياً لائقاً.

- مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة:

وأخيراً فمن المفاهيم التي نتجت كذلك عن تثاقف الديوانيين في مجال الشعر، نشير الى مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة الذي اصروا عليه ايما اصرار، واعتبروه عنصراً بنائياً لا بد من توفره في القصيدة الحديثة التي تشكل وحدة متكاملة من العناصر المترابطة التي تتحرك في نسق منسجم من القيم النفسية والفكرية والفنية بعيداً عن ذلك التفكك والتبعثر الذي تسمح به القصيدة العربية القديمة التي كانت تقوم على اساس استقلال كل بيت فيها بمعناه الخاص. وفي هذا الصدد يقول شوقي ضيف: «وقد نشأ عندنا في فاتحة هذا القرن بجانب الخليل (يعني خليل مطران) جيل من الشعراء المجددين على رأسه عبد الرحمن شكري وابراهيم المازني وعباس محمود العقاد، وكان هذا الجيل يقيم تجديده غالباً على ما استقر في نفسه من فكرة القصيدة الغربية ووحدتها العضوية»(١٣).

وقد بنى العقاد اكثر ما جاء في «الديوان» من نقده لشوقي على هذا المفهوم، ومن ذلك قوله: «ان القصيدة ينبغي ان تكون عملاً فنياً تاماً، يكمل فيها تصوير خاطر او خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث لو اختلف الوضع او تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وافسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من اجهزته»(١٤). وهذا ما يؤكده شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه بعنوان: «في الشعر ومذاهبه»، حيث يقرر ان قيمة البيت في الصلة التي بين معناها وبين موضوع القصيدة لأنه جزء مكمل لا يصح ان يكون شاذاً خارجاً عن مكانه منها.

وقد الح الديوانيون على تثبيت هذا المفهوم ايضاً بما انتجوه من اشعار سعوا جهدهم الى جعلها متنامية متلاحمة يسلم بعضها الى بعض عن طريق التسلسل في التفكير وفي المشاعر.

ولا بأس أن امثل في الختام بهذا النموذج الجميل من قصيدة «نبئيني» للعقاد وفيها يقول:

نبئيني، فلست اعلم ماذا
منك قلبي بحسنه مشغوف
كل حسن اراك اكبر منه
ان معناك تالد وطريف
لست اهواك للجمال،
وان كان جميلاً ذاك المحيا العفيف
لست اهواك للذكاء،
وان كان ذكاء يذكي النهى ويشوف
لست اهواك للدلال،
وان كان ظريفاً يصبو اليه الظريف
لست اهواك للخصال،
وان رف علينا منهن ظل وريف
لست اهواك للرشاقة والرقة والأنس وهو شتى صنوف
انا اهواك «انت» انت فلا
شيء سوى انت بالفؤاد يطيف
ان حبا يا قلب ليس بمنسيك
جمال الجميل حب ضعيف

استنتاج:

وبعد، فهذه اقباس من المثاقفة الادبية التي تمت في مطالع القرن الماضي على ايدي شعراء الجيل الجديد وزعماء مدرسة الديوان، وكلها بالتأكيد في حاجة الى وقفات اطول واعمق من الدراسة والتحليل. لكن اقل ما يمكن ان يُستخلص منها انها لم تَمْحُ الشخصية الادبية العربية، وانما ساعدت على ان تتبلور بطريقة جعلت من المستحيل تماماً ان تعود الى ما كانت عليه قبل.

* ناقد وأكاديمي من المغرب

الهوامش:

١- شوقي ضيف: الادب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف، ص١٤١.
٢- محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي - الحلقة ١ - نهضة مصر، ص٥٣.
٣- نفسه، ص٥٤.
٤- الديوان (نقل عنه محمد مندور، ص١٠).
٥- محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث - دار نهضة مصر العربية ١٩٦٩، ص٣٢ نقلاً عن
T. S. Eliot: Sacred Wood. P. X. 1928, p100.
٦- مندور: الشعر المصري بعد شوقي، ص٥٦.
٧- نفسه، ص٥٦.
٨- نفسه، ص١٠٩.
٩- انظر محمد خرماش: النقد الادبي الحديث في المغرب، افريقيا الشرق ١٩٨٨، ص٦٨ وما بعدها.
١٠- احمد امين: النقد الادبي - النهضة المصرية ١٩٦٣، ص٣٣٢-٣٣٤.
١١- محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار النهضة العربية ١٩٦٩، ص٢٢٦، نقلاً عن
Hazlitt (w), works, ed. P. P howe, v. (London 1930). P. 175.
١٢- العقاد: ديوان «عابر سبيل»، المقدمة.
١٣- شوقي ضيف: في النقد الادبي، دار المعارف، ١٩٦٢، ص١٥٩.
١٤- محمد غنيمي هلال: النقد الحديث، ص٤٠٤، نقلاً عن الجزء الرابع من ديوان العقاد، ص٤٦.

حصاد عمان التشكيلي

إعداد: محمود منير*

واصل الفنانون الأردنيون بناءهم للأمل من خلال المشاركة في معارض تشكيلية وفوتوغرافية للتأكيد على الحق في الحياة والإبداع، فاحتضن جاليري المشرق معرض بعنوان "جداريات الأمل" بمشاركة كل من هيلدا الحياري وآلاء يونس ومها أبو عياش ومحمد العامري ومحمد نصر الله وعبد الرؤوف شمعون وعصام طنطاوي. كما شارك مجموعة من المصورين في معرض الصور الجماعي "الأردن يسمو فوق الجراح" الذي نظمه المركز الأردني للإعلام بالتعاون مع الجمعية الأردنية للتصوير. وقد التقطت الصور المعروضة بشاعة الحادث الإجرامي، حيث نقلت الحادث باللغة والضوء لتحفر معالم هذا العمل في ذاكرة الإنسانية.



للفنان نصر عبد العزيز



للفنان الاردني عماد ابو حشيش

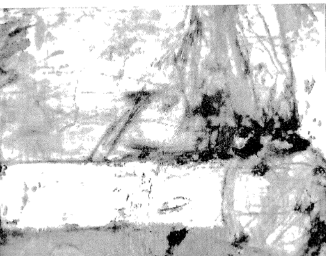
دارة الفنون

أجنحة ومدارات

يعتمد الفنان محمد نصر الله على أسلوبه الخاص الذي استطاع تكريسه خلال عقد ونصف من الزمن متميزا من خلال تقنياته في الرسم والتلوين والتعامل مع سطح اللوحة التصويري، إضافة لاستخدامه مفرداته التشكيلية الخاصة التي تتمثل في الطائر الذي يظهر في جميع أعماله، وهي مفردة تتخذ في تنوع حالاتها عددا من مستويات التأويل مع إضفاء شحنة عاطفية مؤثرة يستثمرها نصر الله أساسا في تكوين فضاءات لوحاته.

أضواء المدينة

ضم (أضواء المدينة) وهو المعرض الشخصي الأول للفنانة سيما زريقات بعد مجموعة من المعارض المشتركة داخل الأردن وخارجه مجموعة من الصور الفوتوغرافية وفيلم فيديو آرت، حيث تذهب الفنانة عميقا في افتتانها بالضوء من حيث إمكانيات تمثله في الصورة الفوتوغرافية



للفنان ياسر صافي



للفنانة الاردنية رهام غصيب

للفنان عبد الرؤوف شمعون

ورمزيته الميتافيزيقية.

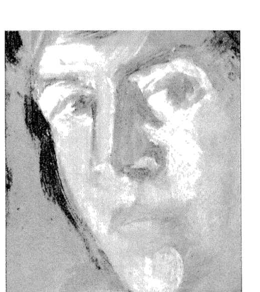
إن جوهر التركيز هنا هو مصدر الضوء وليس الأشياء المضاءة، فالصور التجريدية، والتي أخذت جميعها من اسفل المصابيح وباتجاهها تلفت انتباه المشاهد إلى الداخل والخارج، وتظهر أضواء المدينة كجسم محاط بخسوف كأنه هالة مقدسة.

ورغم ان الشوارع هنا حاضرة، إلا أنها غائبة عن المشهد الفعلي، لتوحي بان ثيمات التحول والتغير ذات طبيعة داخلية. كما تطرح هذه الأعمال أسئلة حول العلاقة المعقدة بين الضوء والظلام، ويعد هذا المعرض جزءا من استكشاف دائم من قبل الفنانة للضوء باعتباره فنا.

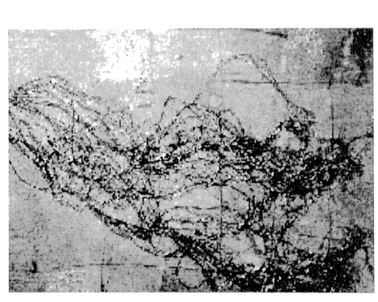
صالة فخر النساء زيد

افتتح على هامش الأسبوع الثقافي معرض الفن التشكيلي الذي شارك فيه اثنا عشر فناناً مصرياً يمثلون ثلاثة أجيال مختلفة، واتجاهات مختلفة في الإبداع، إلا أنها تلتقي في الجمع بين تقديم المعادل الجمالي لقيم الحياة المعاصرة وبين الحضور الواضح للموروث الحضاري التشكيلي: ففي مجال النحت قدم الفنان طارق زبادي أعمالا في النحت المباشر مازجاً باقتدار بين التعامل الفطري الحميم مع الخامة وبين السيطرة الخبيرة على كتلة الشكل، والنسيج بخبرة بين الخامات المختلفة. كما قدم الفنان سمير شوشان تجربته الفنية ذات التقنية الخاصة حيث يستخدم في أعماله خامة النحاس المنفذ بأسلوب التشكيل بالطلاء الكهربي الذي يدمج فيه بين الوسائل التقنية العالية التنفيذ وبين مفردات لها أصداء في التراث المصري. وتنزع الأشكال عند الفنان عصام عزت إلى التحرر والرغبة في انطلاق لفضاءات جديدة مقاومة لنقل المنحوتة وجاذبية الأرض. أما أعمال الفنانة هالة عبد المنعم فيتضح فيها نقاء الشكل والتعامل مع القيم النحتية الثرية بالتناقضات بين الأشكال والخامات.

وفي مجال التصوير يقدم الفنان مدحت الكريوني رموزاً حياتية استطاع أن يجعلنا نعيد تأملها من خلال المجال التصويري الجديد الذي وضعها فيه بما له من حضور لوني صاخب. كما يقدم احمد عبد الغني أشكاله التصويرية ذات الدلالة التي يتحاور فيها تشكيليا بين العضوي والهندسي كأشكال تصويرية.



للفنان ابراهيم شاكر



للفنانة العراقية شذى الراوي

حصاد عمان التشكيلي

وتقدم الفنانة أمل نصر أعمالا ذات طابع تعبيري عاطفي يستطيع أن يستثير رصيد الآثار التي تخلفها على الروح انفعالات الحياة المختلفة من خلال أسلوب ينتمي إلى التجريد وان كانت مفرداته ذات صلة بالواقع الخارجي. أما الفنان وليد قانوش فهو يقف على الخط الفاصل بين عالم التجريد وعالم الطبيعة بتكوين أشكال إنسانية في طريقها للتحول في رؤى تجريدية خاصة.

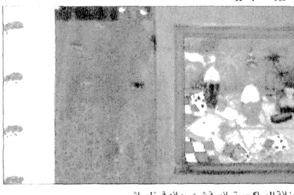
وفي مجال الحفر أتت أعمال الفنان صبري حجازي متجاوزة حدود المعرفة الادائية حيث يقدم أعمالا تعكس الانسجام بين الأشكال والعاطفة المفكرة للفنان. أما الفنانة عزة أبو السعود فتقدم أعمالها من خلال تقنية "كلوغراف"، وقد اتخذت الفنانة الطائر رمزا لمعان تعبيرية مختلفة. أما الفنانً احمد صقر فقدم أعماله مستخدما "ليثوغراف" موظفا مفردات معاصرة بصياغتها التشكيلية مكتشفا فيها أبعادا جمالية جديدة. وتعرض الفنانة زينب دمرداش أعمالها من خلال تقنيات مختلطة تجمع بين الحفر البارز والغائر تصيغها مكونة متتاليات متداخلة للاستفادة من العطاء التقني والجمالي لاكثر من تقنية مستعينة بوحدات من التراث.

٤ جدران

افتتحت الأميرة سمية بنت الحسن معرض الفنانة رهام غصيب الذي أقيم في معرض ٤ جدران والذي اشتمل على مجموعة من اللوحات التي رصدت خلالها الآفاق والأطر الاجتماعية المحلية. وتبرز من خلال عناوين لوحات المعرض التي بلغ عددها سبعاً وثلاثين مدى حرص الفنانة على معاينة المواقع المعاش عبر الممارسة اليومية للحياة كما تعمل على إعادة إحياء الماضي الذي لم يعد متداولاً كما كان بين الأجيال الجديدة بما يمثله من عادات وتقاليد وقيم نبيلة. كما يشكل المعرض جولة سياحية في كل بقعة جميلة في الأردن.



تصوير : نادر داوود



للفنانة الباكستانية شهريانو قزلباش

وتشكل لوحات المعرض كرنفال حياة مليئاً بالألوان الزاهية والخطوط غير الحادة إلى جانب الحركة البصرية التي تتضمنها لوحات المعرض عامة التي تبرز عبر النبات والحيوان وعبر حبل غسيل يخفق في الريح مثلا وهو ما يعكس جوهر المعرض عبر ما يحتويه من حياة متجددة قادرة على الاستمرار والمواجهة كذلك.

ومن جانب آخر يشكل المعرض احتفاء بالأزياء والمطرزات المحلية مما شكل صورة جمالية للحياة الشعبية على كافة صعدها، حيث لم تنس غصيب تصوير الألعاب الشعبية التي يمارسها الأطفال هنا أو هناك وهو ما جعل المعرض أكثر حركة وانسيابية. ومن خلال حرصها على الاستفادة من ما تشكله الألوان الهادئة من مساحة للاسترخاء عكست غصيب رغبتها بعالم أكثر سلاما وأكثر هدوءا بعيدا عن ويلات الحروب وآلامها التي تحاصرنا على ارض الواقع بشكل مباشر وغير مباشر كذلك.

جاليري المشرق

افتتح في جاليري المشرق بالشميساني معرض بعنوان "جداريات الأمل" بمشاركة كل من هيلدا الحياري وآلاء يونس ومها أبو عياش ومحمد العامري ومحمد نصر الله وعبد الرؤوف شمعون وعصام طنطاوي. وقد قدم الفنانون في معرضهم أعمالا فنية مثلت أحاسيس الفنان الذاتية تجاه الحدث المؤلم، وتأتي التجربة مميزة عما قدم في جاليرهات أخرى حيث انحازت الاعمال السبعة بالدرجة الأولى للقيمة الفنية.

مركز رؤى للفنون

برعاية جلالة الملكة رانيا العبد الله، افتتح مركز رؤى للفنون معرض "الحوار المستمر" لأربع فنانات تشكيليات من باكستان. ضم المعرض لوحات تعيد إحياء تقاليد المنمنمات أي اللوحات ذات التفاصيل الدقيقة التي كانت تميز الفنون الإسلامية، وعددا من فنون التصوير الآسيوية القديمة.

وجرى خلال حفل افتتاح المعرض مزاد صامت على إحدى لوحات الفنانات المشاركات حيث يرصد ريعها لشراء خيام لمشردي الزلازل الأخيرة في باكستان، من خلال منظمة الصليب الأحمر.

أما الفنانات المشاركات في المعرض، فهن: شهريانو قزلباش: وهي منظمة المعرض، وتزين قيوم وتزاول عملها الفني حاليا في كندا. وسميرة تزيين: وهي خريجة الكلية الوطنية للفنون الجميلة/باكستان، وسارة ايجاز: خريجة كلية هناركدا للفنون البصرية/ باكستان وتعمل حاليا كمصممة للمنسوجات.

المركز الثقافي الفرنسي

تحت رعاية الشريفة هند ناصر وبحضور السفير الفرنسي في عمان ميشيل كازا، افتتح معرض الفنان عماد أبو حشيش في المركز الثقافي الفرنسي تحت عنوان (الرقص على حافة الفراغ) مختزلا طاقات لونية ذات حساسية بصرية عالية تظهر قدرته على صياغة الخامة اللونية وتطويعها تجريديا على السطح التصويري.

من خلال ست وعشرين لوحة ضمها المعرض عمل أبو حشيش على استثمار الطاقة اللونية التي تختزلها الألوان الحارة والطاقة الحركية في الألوان الباردة وعبر تقنية مختلفة عن السائد في المشهد التشكيلي المحلي كما شكل هذا الاستثمار جرأة في الطرح البصري الذي شكل معادلا موضوعيا لطرح جريء على صعيد الفكرة المجردة.

جاليري الاورفلي

تحية لعمان

اكتسب معرض "تحية لعمان: معرض مصغرات" أهميته من كونه يضم أعمال أكثر من ٣٥ فنانا من كافة أجيال مختلفة، إذ شارك جيل الرواد بأعمالهم المميزة كالفنان مهنا الدرة وكرام النمري ونصر عبد العزيز...

إضافة إلى أعمال الجيل الثاني والثالث من الشباب، واشتمل المعرض على أعمال لأكاديميين إلى جانب فنانين آخرين يمتازون بحسهم الفطري.

ومن أبرز المساهمين في هذه المشاركة الواسعة: مهنا الدرة والأميرة وجدان علي وكرام النمري وياسر دويك ورفيق اللحام ونصر عبد العزيز وحكيم جماعين وعبد الرؤوف شمعون ودودي الطباع وجهاد العامري وغازي انعيم وجلال عريقات وصالح أبو شندي ومحمد العامري وهند ناصر وسمر توفيق ورائد الدحلة وديانا شمعونكي وعز الدين الشحروري ومكرم حاخندوقة والمناصرة وأديب عطوان واحمد صبيح وإبراهيم شاكر ونعمت الناصر وسمر توفيق وعلا ومحمد الدغليس ورمضان عطون ومارغريت تادرس وبشارة النجار وخالد خريس وهيلدا الحياري ومها قعوار وسمر حدادين وفاروق وادي وآخرون. كما تميز المعرض الذي رعاه وزير الثقافة د. عادل الطويسي في جاليري الاورفلي بتنظيمه واختيار الأعمال وكيفية عرضها التي قامت بها رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.

معرض شذى الراوي

ركزت شذى الراوي في معرضها المقام بالاورفلي على موضوعة المرأة في الأسطورة والتراث العراقيين جاعلة إياها في مركز اللوحة، بالرغم من حداثة أسلوبها القائم على دوامات من الخطوط والألوان التي تشير إلى الحذر والتحفظ، وجاءت المرأة مركز اللوحة عند الفنانة الراوي تحيط بها وجوه الرجال راغبة أو منذرة. إن امرأة الراوي امرأة واقعية أحاطت نفسها بسياج الحذر والتحفظ الملازم لها كظلها في حلها وترحالها.

المركز الأردني للإعلام

افتتح وزير الثقافة د. عادل الطويسي معرض الصور الجماعي "الأردن يسمو فوق الجراح" الذي نظمه المركز الأردني للإعلام بالتعاون مع الجمعية الأردنية للتصوير.

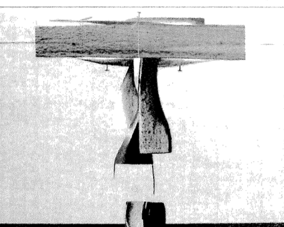
وعبرت الصور المعروضة عن بشاعة الحادث الإجرامي التي التقطتها عدسات مجموعة من المصورين الذين نقلوا الحادث باللغة والضوء وحفروا معالم هذا العمل في ذاكرة الإنسانية. وقد شارك في المعرض: نادر داود، رعد العضايلة، خليل مزرعاوي، محمود الكسواني، صلاح ملكاوي، وساهرة قدارة، وعدد من أعضاء الجمعية.

جاليري برودوي

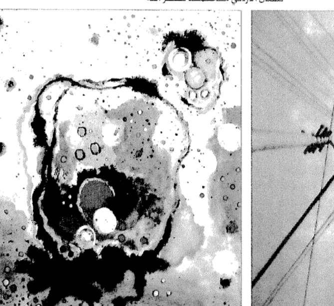
افتتح معرض "وتستمر الحياة" في غاليري برودوي، بمشاركة نخبة من الفنانين: عمر حمدان، محمد رفيق اللحام، وسعيد حدادين، وهيلدا حياري، وسهيل بقاعين، ومحمد العامري، وسعدي عباس ومحمد مهر الدين، وشداد قهار، وهاشم حنون وخالد كاظم. وأتت هذه المشاركة لتمثل رفض الفنان الأردني والعراقي للإرهاب الذي يريد اغتيال الحياة، وطرح المعرض تنوعا في الأساليب كأعمال الغرافيك والرسم.

جاليري زارة

يمتلك ياسر صافي تقنية عالية إلى جانب وعيه في مسألة بناء التكوين الغرافيكي في معرضه الذي افتتح في جاليري زارة، حيث يركز على الاحتفاء بالمرأة وتكوينها الجمالي عبر حركة للجسد الأنثوي سواء كان مفرداً أو جمعياً، فهو يؤكد على قضية مهمة تنتظم عبر ثقافة الجسد التعبيرية كلغة ثقافية لها تأثيرها الجمالي على المشاهد وفي كل مكان يتواجد فيه. فالجسد لدى صافي ليس مساحة شكلية وانما لوحاته تبحث في جوهر الجسد في احتجاج ومأساة واسترخاء وتعبيرات إنسانية، فأجساد صافي ذات بعد دلالي مهم يتمثل باكتمال صورة الوجه الذي يفتح التأويل على مصراعيه على باقي تعبيرات الجسد ذاته. فالمرأة تظهر تارة صارخة ومحطمة إضافة إلى التعبيرات القوية عبر وضعية الأصابع وأماكن تواجدها في مساحة اللوحة.



للفنان الاردني محمد نصر الله



للفنانة الاردنية سيما زريقات

للفنانة الاردنية هيلدا الحياري

* كاتب اردني

اصدارات



«الفلسفة والشعر» لـ «ماريا ثامبرانو»

اعداد:
د. احمد النعيمي*

عن دار الرواد في بيروت صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الفلسفة والشعر» لمؤلفته «ماريا ثامبرانو»، وقد قام بترجمة الكتاب الى اللغة العربية كل من: محمد البخاري بن سيد المختار، والدكتور كارلوس بارونا ثاربيون.

يقع الكتاب في «١٥٥» صفحة، ويضم مقدمة وعدداً من العناوين، هي: على سبيل الاستهلال، فكر وشعر، الشعر والاخلاق، التصوف والشعر، الشعر والميتافيزيقيا، وملاحظات.

في مقدمة الكتاب التي كتبها «خيسوس مورينوسانث» يحدثنا كاتب المقدمة عن حياة المؤلفة «ماريا ثامبرانو» التي توفيت سنة ١٩٩١ عن عمر يناهز (٨٦) عاماً بعد ان تركت اثراً واضحاً في التاريخ الادبي الاسباني. ولعل افضل انجازات ثامبرانو هي السعادة والامل التي تمنحها قراءة اعمالها.

اما المؤلفة نفسها فتذهب في تقديم كتابها الى ان الفصول الاولى من هذا الكتاب قد تم نشرها في مجلة «Taller» التي اسسها وقادها «اوكتافيو باث».



وتحت عنوان «فكر وشعر» تذهب صاحبة «الفلسفة والشعر» الى ان قلة من البشر كانوا سعيدي الحظ، اذ تصادف لديهم الشعر والفكر في الوقت نفسه وبشكل متواز، لذلك فإن قلة من البشر استطاعت ان تحوز التعبير بصورة فريدة، فثقافتنا تضم تعارضاً خطيراً بين الفكر والشعر، اذ يسعى كل منهما، وبصورة ابدية الى الاستحواذ على روح الانسان. وفي هذا التجاذب المزدوج ينتهي الامر الى العقم، وهناك دافع لا يمكن استبعاده عن هذا الموضوع، الا وهو ان الشعر والفكر يبدوان اليوم كأشكال غير مستوفاة، اذ لا نعثر على الانسان الكامل في الفلسفة، ولا نعثر على كلية الانسان في الشعر.. ففي الشعر نعثر مباشرة على الانسان الملموس والفردي، وفي الفلسفة نجد الانسان في تاريخه الشمولي.

وهنا تستذكر المؤلفة افلاطون الذي اقام تعارضاً عنيفاً بين شكلي الكلمة، وقد ترتّب علي ذلك الصراع ادانته للشعر لصالح العقل الفلسفي، فبدأ الشعر حياة منحوسة وخارجة على القانون، اذ منذ ان انتصر الفكر و«اغتصب السلطة» بدأ الشعر يسكن الضواحي ممزقاً صارخاً بكل الحقائق غير اللائقة، ومع ذلك لم يحكم الفلاسفة اية جمهورية، وعلى الرغم من هيمنتهم على الفكر فقد برزت نزعات لا عقلانية متمردة سحرتهم.

واثناء مقارنتها بين الفيلسوف والشاعر تذهب مؤلفة الكتاب الى ان الفيلسوف يسعى للوحدة لأنه يريد الكلية، والشاعر لا يسعى الى الكلية تماماً، لأنه يخشى ان تفقده الكلية فردية الاشياء وفروقها الدقيقة.

وتحت عنوان «الشعر والاخلاق» تذهب مؤلفة الكتاب الى ان بعض الكلمات المجهولة تنجح احياناً في ان يكون لها صدى يمتد طويلاً، وقد تمت الادانة الافلاطونية للشعر باسم الاخلاق في «محاورة الجمهورية».

وبالانتقال الى عنوان آخر من عناوين الكتاب هو «التصوف والشعر» نجد المؤلفة تشير الى ان الشعر يعد بدعة امام فكرة الحقيقة عند اليونانيين، وهو بدعة ايضاً بوجه الاخلاق.

وعندما ننتقل الى عنوان جديد هو «الشعر والميتافيزيقا» نجد المؤلفة تقول: الشعر ينتمي الى سلالة الهم الانساني الذي لا يتمّ الا حسب متطلبات المصير بضرورة لا مناص منها، فالشاعر هو هو.. حلم البراءة والقلق كإمكان للحرية يسيران مع الشعر ومع كل امكانية للوجود الانساني.



«العبور الى الحاضرة» للدكتور «سليمان الأزرعي»

من منشورات وزارة الثقافة، وضمن سلسلة كتاب الشهر، صدر الكتاب رقم «٩٩» تحت عنوان: «العبور الى الحاضرة: دراسة في تحولات المجتمع الروائي» لمؤلفه الدكتور سليمان الازرعي.

والازرعي واحد من النقاد الاردنيين المعروفين باشتغالهم الدؤوب في النقد القصصي والروائي، كما انه واحد من المبدعين الاردنيين في حقل القصة القصيرة، حيث صدرت له غير مجموعة قصصية.. فمن مؤلفاته النقدية: دراسات في القصة والرواية، الرواية الجديدة في الاردن، فلسطين في الرواية الاردنية، لعنة المدينة و غيرها.

ومن مؤلفاته الابداعية في حقل القصة القصيرة مجموعات قصصية مثل: البابور، الذي قال اخ اولاً، القبيلة، وفالانتاين.

يقع «العبور الى الحاضرة: دراسة في تحولات المجتمع الاردني» في «٢٩٥» صفحة، ويضم مدخلاً واربعة فصول هي: ذاكرة التكوين، العبور الى الحاضرة، الذين ابتلعتهم المدينة، مجتمع المهمات القومية والتقدم الاجتماعي، مؤشرات التحول الاجتماعي، وثم الموروث الشعبي في الرواية الاردنية.

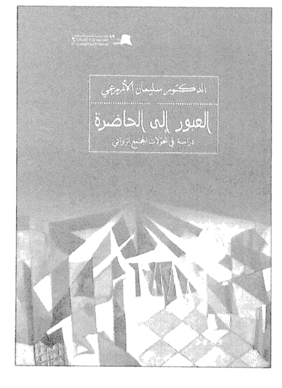
كما يضم الكتاب مقدمة كتبها الدكتور محمد عبيد الله، وقد جاء في مقدمة عبيد الله ان الدكتور سليمان الازرعي يضيف بهذا الكتاب خطوة متميزة اخرى في سجل انجازه النقدي، وهو المبدع والناقد الذي يساهم في الحياة الثقافية العربية منذ عقود، ويضيف ايضاً مرجعاً جديداً لمكتبة الدراسات السردية والسوسيو ادبية.

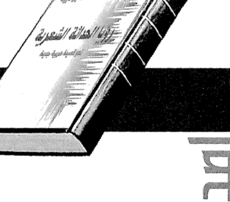
ومما يميز هذه الدراسة - برأي عبيد الله - انها استوفت مطالب البحث الاكاديمي، بما يقتضيه من توثيق وشمول للمصادر والمراجع، ومن دقة واتزان في الاحكام، وابتعاد عن الشطط في التحليل او الاستنتاج، لذلك فإن هذه الدراسة لم تقع في مزالق الانغلاق وغياب رأي الباحث، بل ظلت تتسم بأنفاس الحياة والحيوية من خلال النماذج الروائية المشرقة التي تناولتها، ومن خلال الاسلوب المشرق الذي كتبت به، وكأنها استعارت من الابداع حيوية لغته، ومن النقد انضباط احكامه، فجمعت بين الابداع والنقد، بين الفن والعلم في سياق واحد يحتاج اليه الكاتب المعاصر.

اما الدكتور سليمان الازرعي مؤلف الكتاب فيذهب الى ان فهم الروائي الاردني لطبيعة التركيبة الاجتماعية التي تتحرك فيها روايته هو العامل الرئيس الذي يقوم عليه نجاح روايته، ويمكنه من التنبؤ بخطوط ومسارات الشخوص، وكذلك بمسارات الاحداث التي تتحدد اتجاهاتها في ضوء تحالفات واصطراع القوى الفاعلة والمؤثرة في الرواية.

ويرى المؤلف بأن البشرية قد شهدت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعنف التحولات الثورية والتغيرات النوعية، فقد اشتد الصراع بين شكلين من اشكال الانتاج، ونمطين من انماط العمل الاجتماعي، وهما نمط الرأسمالية المتنامي والمتعاظم، ونمط الاقطاع البالي الذي كان يتجه نحو الموت، ويلفظ انفاسه الاخيرة، ويعلن افلاسه وانهياره كنظام اجتماعي يتداعى بكل علاقاته الانتاجية والاجتماعية.

وفي بلادنا - كما يرى المؤلف - لم يعد فكر الاقطاع معززاً بسلطة (الباب العالي) فراحت قيم الاقطاع تنحسر مع انحسار خريطة الدولة العثمانية، وهو الامر الذي دفع الى السطح بقوى اجتماعية وثقافية واقتصادية محلية معززة بنفوذ الخبراء الغربيين في سلطات الانتداب، على حساب القوى الاجتماعية التقليدية.





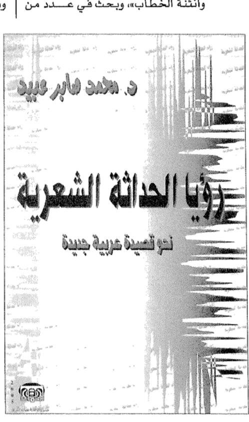
«رؤيا الحداثة الشعرية» للدكتور «محمد صابر عبيد»

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «رؤيا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة قراءة في الانموذج الاردني» لمؤلفه الدكتور محمد صابر عبيد.

يقع الكتاب في «٢٤٨» صفحة، ويضم مقدمة وتمهيداً واربعة فصول، حيث حمل الفصل الاول عنوان «اشكالية الذات الشاعرة ولعبة الأنا»، وجاء تحت هذا العنوان الرئيسي عدة عناوين فرعية مثل: الذات الشاعرة: لعبة الواحد والمتعدد، وفضاء الأنا وشعرية الكلام. بينما حمل الفصل الثاني عنوان: «بلاغة الجسد وانثنة الخطاب»، وبحث في عدد من المواضيع، ومثل سيرة الجسد: سيرة الخطاب الشعري، والكتابة بالأنوثة، والتشكيل الانثوي: حضور الحكاية وغياب الجسد.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: «الغنائية: جدل الخاص والعام»، وبحث في غنائية الاستهلال، والقصيدة العربية الحديثة ورهان الغناء، وشعرية المركز وشعرية الاطراف، وفضاء المدن وشعرية الرثاء، وغنائية الايقاع وغنائية الدلالة، ثم اشكالية البحث عن الصوت الخاص.

اما الفصل الرابع فحمل عنوان: «التشكيل الشعري وجماليات الفنون»، وبحث في عدد من المواضيع، منها: جدل الورقة واللوحة: من التصوير الذهني الى التشكيل الايقوني، وتشكيلية الرمز، والتشكيلي في الشعري: سيمياء اللون وبلاغة اللوحة، والسردي في الشعري.



ويذهب المؤلف في مقدمة كتابه الى ان مشكلات الشعرية العربية الحديثة تقف في مقدمة قضايا الثقافة العربية والفكر العربي، لما تمثله من اهمية بالغة في صلب هذه الثقافة وجوهر هذا الفكر، ولا سيما اذا علمنا بفكرة ارجاع المعرفة العربية في مركز اساسي وجوهري، من مراكزها الى المعرفة الشعرية، بصرف النظر عما يظهره التسليم هنا ممن تغليب النزعة التخييلية على حساب النزعة البرهانية في العقل العربي المنتج للمعرفة العربية.

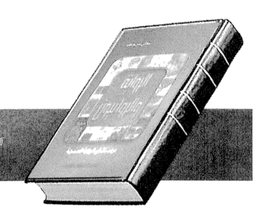
وبالانتقال الى مفاتيح القراءة نجد المؤلف يذهب الى ان القصيدة العربية في شكلها العمودي ذي الشطرين تحيل منذ بدايتها حتى الآن على تشكيل انموذجي موحد وكلي، اذ ان الحساسية التي يعمل الشعراء العرب على تجسيدها وتمثيل رؤياها تنفعل بالشكل على حساب اي مقوم آخر، وتجتهد كثيراً في الحفاظ على حساسية الشكل بأنموذجه المتعالي، وما نظرية «عمود الشعر» المعروفة الا تعبير حي عن صرامة النظم والتقاليد الشعرية داخل قفص الشكل.

ويرى المؤلف بأن اهم منجزات الحداثة في قصيدة الشعر الحر، هو الذهاب الحر الى منطقة المكان والبيئة والحساسية الشعبية المحلية، ولم تكن مغادرة الشكل العمودي مغادرة لقفص الشكل في حدّه الاطاري المحض، بل كانت مغادرة لدكتاتورية الشكل الشمولي والانفتاح على الخصوصية والنكهة المحلية في انموذجها الشعبي، على النحو الذي يصح فيه الحديث عن شعر اردني يمتلك فرادة وخصوصية استثنائية.

وعند حديثه عن «انموذج الرؤيا» يذهب المؤلف الى القول: لعل المفترق الصعب الذي وقفت على اعتابه القصيدة العربية الجديدة، يعدّ واحداً من اكثر الموضوعات سخونة وخطورة في المجال الحيوي الثقافي، اذ تعددت محاولات الشعراء للخروج بالقصيدة العربية نحو فجر جديد، يتيح لها فرصة تمثل العصر وتمثيله.

والنص الشعري الحديث - برأي المؤلف - حوار دائم مع الاشياء، حوار مشحون بقيم اصيلة تتسم بالتشابك والعمق والتعقيد، يقوم بمهمة تشكيل النسيج الداخلي عن طريق ربط الاجزاء المتوازية والمتقاطعة والمتضادة في النص الشعري.

ويرجح المؤلف ان تكون القراءات المستمرة الجادة للشعراء والنقاد معاً هي التي تنهض بمهمة فحص التطورات التي تحصل في بنية القصيدة وتشكيلها وعلاقاتها بالآخر، وهي التي يمكن ان تنتج مشاريع حوار بوسعها ان تقول شيئاً مهماً وصحيحاً.



«الرواية والروائيون» لشوقي بدر يوسف

عن مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع في الاسكندرية، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦ صدر مؤخراً كتاب جديد لمؤلفه شوقي بدر يوسف تحت عنوان «الرواية والروائيون: دراسات في الرواية المصرية».

يقع الكتاب في «٢١٣» صفحة، ويضم مقدمة واثني عشر فصلاً، وقد حملت فصول الكتاب العناوين التالية: البطل الشعبي في روايات نجيب محفوظ، لطيفة الزيات والبحث عن الزمن المفقود، زمان الوصل واسئلة الرواية، القرية وعالم يوسف القعيد الروائي، ما وراء الواقع في رواية «الزهرة الصخرية»، سطوة المكان والواقع المهمش في رواية «ليالي غربال»، الانثروبولوجيا ورواية التاريخ: «نوم الكرم» نموذجاً، السحاب والسراب في ثنائية «امازيس» و«بسامتيك الثالث»، رواية «عباس السابع» والبحث عن الزمن الضائع، «الكوميديا الشيطانية» ورواية الفانتازيا، «رأس اسماعيل» بين حلم الايديولوجيا وحلم الواقع، ثم اشكالية الاغتراب في الرواية المصرية.

وكان مؤلف هذا الكتاب شوقي بدر يوسف قد اصدر عدداً من الكتب ذات الطابع النقدي، مثل تطور القصة القصيرة في الاسكندرية، وببليوغرافيا الرواية في اقليم غرب ووسط الدلتا، ومتاهات السرد: دراسات في الرواية والقصة، وغيرها.

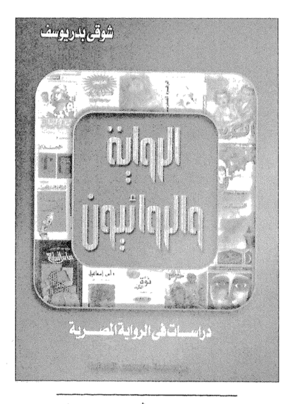
يذهب المؤلف في بداية كتابه الى الخوض في الاسباب التي جعلت الانظار تتجه الى الابداع الروائي وجمالياته النصية، فيرى بأن الرواية هي محور العلاقة بين الذات والعالم، وبين الحلم والواقع، بوصفها فن التخييل الذي يثري الحياة، وبوصفها الخطاب الذي يحمل من التأويلات ما يجعل عقل الانسان في ثورة مستمرة على كل مظاهر التخلف والتسلط والهيمنة.

ويرى المؤلف بأن الرواية استطاعت ان تحقق الكثير من توجهاتها وان تحتوي البعد الانساني بكل قضاياه من خلال المردود الطيب من اقلام الروائيين، واصبحت ديوان الادب الجديد بفضل المكانة التي حققها التجريب والتطور الدائم والمستمر في هذا المجال.

ويؤكد المؤلف ان عظمة الرواية تكمن في انها اصبحت بمثابة الفعل الحياتي، والتصوير الدقيق لأفق الواقع اليومي للانسان وممارساته ومواقفه.

اما عن التغيرات الاسلوبية التي حدثت في الرواية المعاصرة، فيرى المؤلف بأنها حدثت في عدد من البلدان المختلفة، مما يعني انها حدثت داخل أنواع مختلفة من تراث الخطاب النقدي، كما أنها نشأت من خلال أفكار ووجهات نظر مختلفة، لذلك نجد من الروائيين اليوم من لا يستريحون لاتباع الأساليب القديمة التي حققتها الانجازات الروائية في تاريخها السابق، ويسعون الى ابتكار اشكال جديدة عبر الجدل المستمر حول الاساسيات والقواعد التي قامت عليها الرواية في عهودها السابقة. ويصل المؤلف الى ان الروائي الذي يبحث عن قانون الرواية، ويتأهب دائماً الى الدخول في عالمها المتوازن الرحيب يجد نفسه امام علاقة متبادلة بين المتخيل والواقع، والتاريخ والانسان، والزمان والمكان، والارض والسماء، وكثير من الثنائيات والمتناقضات التي تحمل دلالات الواقع المعيش.

جملة القول: ان كتاب «الرواية والروائيون: دراسات في الرواية المصرية» لمؤلفه شوقي بدر يوسف يحمل الكثير من الافكار الجادة والناضجة التي تستحق المناقشة والتأمل، وقد ارتأينا ان نقف عند بعض الخطوط العريضة لهذه الافكار، لأن هذه المساحة لا تحتمل أكثر من ذلك.



---

* ناقد وقاص من الأردن



الرقمية والكتابة

غــازي الذيبــــة *

يؤخذ على مبدعينا العرب في الكتابة، أنهم مهووسون بما يتقنونه من تقنيات وسيطية في التعامل مع أدوات الكتابة الوظيفية، وأنهم يمتحون من الأساليب التقليدية، دون اعتبار لما قد تكون عليه الأدوات الوسيطية الجديدة في عالم اخترقته الصورة وميزته عن باقي العوالم التي عاشها الإنسان عبر تاريخه، والصورة هنا لا تمتلك ذلك المعنى الشعري الجميل والمسكون بدهشة المشهد، وما تكنه تفاصيلها من خطوط وألوان وكلمات، إنها كل هذا مجتمعاً، مضافا إليه قدرتنا على قراءة الواقع في الخيال، وما يستنبطه الواقع من أدوات جديدة تصعد بالصورة إلى منطقة أكثر إشباعا وأدق تفاصيلا وتنبيها إلى كوننا نعيش عصرا مختلفا، يمتلك أدواته بكل ما فيه من طاقة على الابتكار والخلق والاكتشاف.

لقد عاشت الكتابة وما زالت، بأدواتها التقليدية، منذ الكتابة على الجدران ومرورا بالرقم الطينية والكتابة على الحجر والعظام والأخشاب وأوراق الشجر والقماش والجلود.. الخ، وصولا إلى اختراع آلة الطباعة الفردية، دون أن تكون أي انتقالة في هذه الأنواع مثيرة لأي دوافع تنفي قوة الأثر الذي تصوغه، والفائدة التي تحققها للإنسانية.

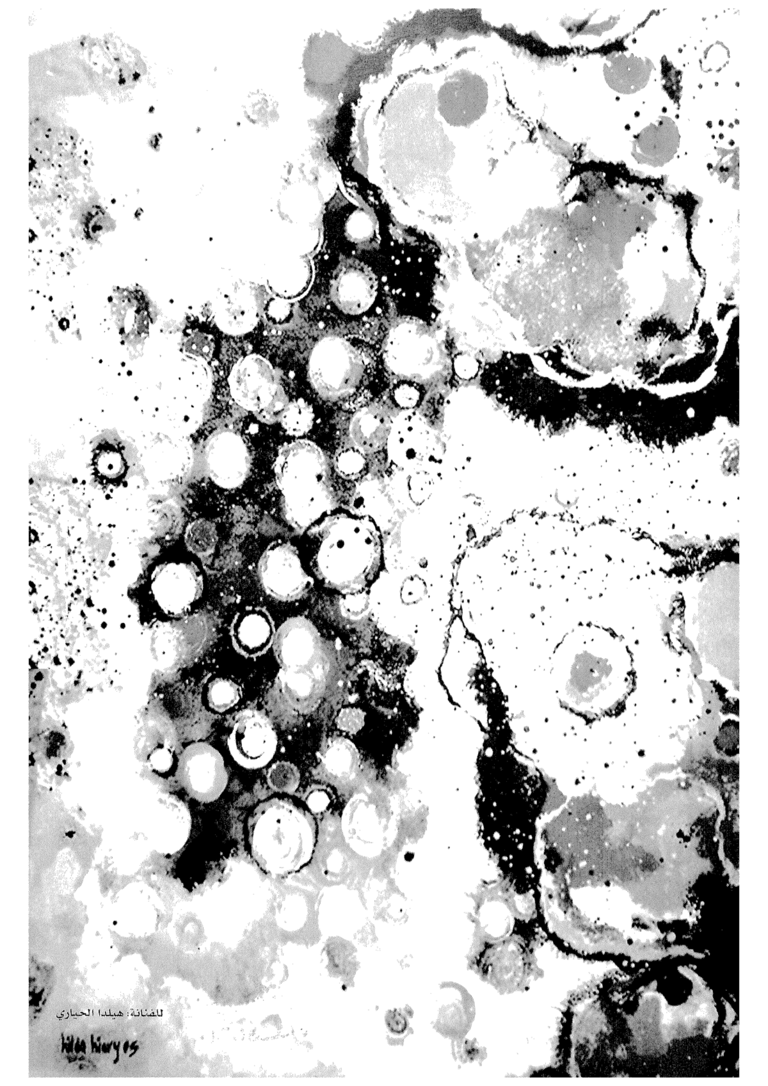
ومع التقدم المذهل في العلوم، فإن التكنولوجيا الرقمية، ومعجزتها في خلق وسيط كتابي يتنامى فيه النص الكتابي عبر أدوات مختلفة، وطرائق متعددة، وأنماط خلاقة من الكتابة الحروفية إلى الرسم والتصوير والإضاءة والصوت، وما يستتبعه من إمكانيات، بدت فيها أدوات الطرق التقليدية للكتابة ناقصة، يجعلنا نتوقف مليا عند تفاعلنا مع الطرائق الماضية التي خلّقت عبر وسائط، كان الوقت متاحا لأن يجعلها متسيّدة، لكن الزمن تبدل، وبدأت الوسائط الرقمية تحتل جزءا كبيرا من المشهد في الكتابة الوظيفية والإبداعية، وتحقق قفزات خيالية في مستويات إنتاجها، وتنوعها ومفاهيمها، وتبدّل في معطيات التواصل مع الكتابة ذاتها، وتصوغ طرق تفاعل جديدة، صار إغفالها يثير حاسة الانقراض عند من يحذفونها من قاموسهم.

لم تعد أدوات الكتابة التقليدية غير مرغوب فيها، إذ ما زال هناك من يستخدمون القلم والورق حتى في الظروف التي توفر لهم كل الوسائط الجديدة، غير أن العصر الذي ما زال قادرا على استعياب ما مضى، يمكنه أيضا استيعاب ما أتى، الأمر الذي يطالب المشتغلين في الكتابة في العالم العربي التوقف مليا أمام الوسيط الجديد وقدرته على التفاعل في حياتنا.

فمثلا: بدا دخولنا للعصر الرقمي محشوا بالسجالات الطويلة والمملة، في وقت تقاس فيه حالات التقدم الحضاري بالثانية، واجتهد عديدون منا في الانتصار للكتاب الورقي، مع أنه لا يمكن أن ينجز اليوم إلا بأدوات رقمية على حساب الكتاب الإلكتروني، ولم يتم خلق لغة تفاعلية في تلك السجالات بين هذين النمطين، كما جرى في وقت سابق السجال حول امحاء السينما بعد اختراع التلفاز، لكن السينما لم تمح، والتلفاز لم يمت، وعاشا متجاورين، يحقق كل منهما فائدته للإنسانية بالطريقة التي استطاع أن يخلّقها، أما الذين أثاروا الضغائن بين الاثنين فإنهم لم يتركوا أي أثر يشير إلى وجودهم.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com



للفنانة: هيلدا الحياري

